

MIRIAM GARCIA MENDES

O NEGRO E O TEATRO BRASILEIRO



Editora Hucitec
Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
Fundação Cultural Palmares
São Paulo - Rio de Janeiro - Brasília, 1993

© Direitos autorais, 1993, de Carlos Eduardo Pestana Magalhães. Direitos de publicação reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011) 530-9208 e 543-0653. Fac-símile: (011) 535-4187.

ISBN 85.271.0224-2
Foi feito o depósito legal.

Co-edição com o
IBAC
Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
Rua São José, 50, 11.o andar
20010-020 Rio de Janeiro. RJ, Brasil.

e com a

Fundação Cultural Palmares
SBN - Ed. Central - Brasília, 1.o subsolo
70040-904 Brasília, DF

Arte final: Sandra Fioretti

Catálogo na Publicação
Biblioteca Edmundo Muniz

Mendes, Miriam Garcia.

O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982) / Miriam Garcia Mendes. — São Paulo : Hucitec ; Rio de Janeiro : Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília : Fundação Cultural Palmares, 1993.

207 p. — (Coleção Teatro 25)

Bibliografia: p. 193-98

Este livro é baseado na tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes, em 1983.

1. Assunto. I. Título. II. Série.

CDU: 792 (81 = 96)

Este livro é baseado na tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes, em 1983.

Meus agradecimentos ao professor Doutor Jacó Guinsburg, colega e amigo, por me ter sugerido a idéia de estudar a figura do negro no Teatro Brasileiro, tema que venho desenvolvendo desde a Dissertação de Mestrado, e ao meu filho Carlos Eduardo Pestana Magalhães, por seu estímulo constante e assessoria no campo das ciências sociais.

NOTA BIOBLOGRÁFICA

A Professora Doutora Miriam Garcia Mendes faleceu em 26 de agosto de 1987, aos setenta e três anos de idade.

Nascida em Araraquara, interior de São Paulo, sua vida foi interessante e, de certa forma, predestinada às artes em geral, e à literatura e ao teatro em particular.

Seus pais, o médico Odorico Mendes, humanista que conhecia Freud, Marx e Einstein, e sua mãe, a professora primária Ana Garcia Mendes, foram fundamentais na sua formação intelectual. Odorico, seu pai, morreu quando Miriam era pequena, mas sua influência foi marcante em todos os filhos. Era com grande carinho e admiração que Miriam, mesmo mais velha, lembrava das conversas com seu pai.

No final da década de 30, casou-se com Miroel Silveira, já um homem de teatro. A grande amizade entre os dois, desde a infância, levou-os a se casarem. Alguns anos mais tarde, sem filhos, separaram-se. Morando em Santos, cidade que sempre amou, Miriam continuou a participar das rodas intelectuais da cidade.

Nos anos quarenta, durante a ditadura de Vargas e da Segunda Guerra Mundial, aproximou-se do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Militou, agitou e foi indicada uma das delegadas brasileiras a participar de um Congresso Internacional de Mulheres pela Paz, na Europa de pós-guerra. Em função de sua militância política, era conhecida da polícia santista e mesmo identificando-se ideologicamente com o PCB, nunca se filiou ao partido. Neste período conheceu um jovem engenheiro, também militante, com quem veio a se casar e a ter seus dois filhos.

De 1950 até finais de 1960, Miriam voltou-se quase que integralmente, mesmo contra sua vontade, às atividades domésticas e de criação de seus filhos. Sua insatisfação, às vezes latente, às vezes explícita, com este modo de vida, levou-a a prestar vestibular na mais nova faculdade da Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicação e Artes (ECA).

Mesmo sem apoio da família e estudando sozinha, passou nos exames e se tornou universitária com mais de cinquenta anos de vida.

Era época de AI-5. Nesse agitado e conturbado período, a “jovem universitária” Miriam estudava e participava de tudo a que tinha direito. Assembléia, passeatas, vigílias, etc., tudo aquilo que caracterizava a reação à ditadura de 64. Não raro encontrava com um dos seus filhos nas passeatas pela cidade de São Paulo. Às vezes fugiam juntos da polícia e iam para casa. E Miriam retornava às suas atividades de dona-de-casa.

Em 1970 prestou novo vestibular, desta vez para Ciências Sociais, na USP. Cursou a faculdade por pouco mais de dois anos, pois seu interesse em se aprofundar em sociologia, política e antropologia tinha como objetivo maior o teatro.

Formada pela ECA, na sua primeira turma, passou a assistente, depois a professora, defendeu dissertação de mestrado (seu orientador foi o professor Doutor Décio de Almeida Prado e sua dissertação deu origem ao livro *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*, 1982); publicou um texto sobre uma de suas paixões, a “História da Dança”, defendeu tese de doutorado (cujo texto serviu de base para *O Negro e o Teatro Brasileiro*) e estava em processo de livre-docência.

Um dado pitoresco neste período universitário de Miriam.

Um de seus professores na ECA foi o seu ex-marido Miroel Silveira. Quase trinta anos depois, tendo somente ocasionais contatos, reencontram-se, ela como aluna e ele como professor. No início, o relacionamento foi cordial. Mas com o tempo, a velha amizade, o respeito e a admiração voltaram. E, apesar das diferenças entre “ver a analisar” o teatro, Miroel Silveira, doutor em Teatro, foi o orientador de Miriam na sua tese de doutorado. Continuaram amigos até sua morte. Miroel faleceu quase um ano depois.

Aos setenta anos, Miriam aposentou-se compulsoriamente e passou a dar aulas somente na pós-graduação da ECA.

Num período de quase quinze anos, Miriam, de esposa e mãe, passou a ser também professora universitária, tal qual dois de seus quatro irmãos, a quem ela sempre admirou: os Professores Doutores Erasmo Garcia Mendes, biólogo e humanista e Gilberto Mendes, músico e compositor de vanguarda. Os almoços entre os três no restaurante dos professores da USP eram momentos dos mais preciosos para Miriam.

Por último, se fosse possível resumir a vida de alguém em poucas palavras, Miriam foi essencialmente honesta e coerente com o que acreditava. Tinha consciência de que o que deu à sua vida e a de seus semelhantes foi menos do que poderia ter dado. Não fugiu à luta.

Carlos Eduardo Magalhães

SUMÁRIO

Introdução 11

PRIMEIRA PARTE – O NEGRO, *PERSONA NON GRATA* DO TEATRO BRASILEIRO

Capítulo 1 – O teatro brasileiro entre 1889 e 1945 15

Capítulo 2 – A persistência dos estereótipos 25

Capítulo 3 – O reflorescimento da comédia de costumes 31

SEGUNDA PARTE – O TEATRO BRASILEIRO A PARTIR DE 1945 – A PERSONAGEM NEGRA E A MODERNA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Capítulo 4 – O Teatro Experimental do Negro (TEN) 47

Capítulo 5 – A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro 53

Capítulo 6 – A dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e de Antônio Callado 69

Capítulo 7 – A dramaturgia de Dias Gomes 83

Capítulo 8 – Mitos africanos na dramaturgia brasileira 91

Capítulo 9 – O “elogio da traição” em Chico Buarque e Rui Guerra 97

Capítulo 10 – O enegrecimento do mito grego 101

Capítulo 11 – A personagem negra encarada coletivamente em Jorge Andrade e Miroel Silveira 105

TERCEIRA PARTE – A PERSONAGEM NEGRA NO TEATRO POPULAR

Capítulo 12 – O Bumba-meu-boi e o mamulengo 115

Capítulo 13 – A dramaturgia do mamulengo 123

QUARTA PARTE – A PROBLEMÁTICA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO COMO PARÂMETRO PARA O ESTUDO

Capítulo 14 – A persistência dos valores da sociedade dos brancos na criação da personagem negra até mesmo no Teatro Experimental do Negro 137

Capítulo 15 – O Teatro Experimental do Negro não define dramaticamente seus valores de negritude mas tenta um grande passo 149

Capítulo 16 – O esvaziamento do Teatro Experimental do Negro 153

INTRODUÇÃO

Capítulo 17 – A caracterização do preconceito de cor – seus efeitos na atividade profissional do ator negro	155
Capítulo 18 – A autenticidade do teatro popular	161
Capítulo 19 – O teatro descobre a variada identidade do homem brasileiro	167
Capítulo 20 – O autor – A criação da personagem negra no teatro brasileiro	173
Capítulo 21 – O diretor: a dignificação do ator negro	181
Capítulo 22 – O círculo vicioso – A solução possível	187

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 193

OUTRAS FONTES 195

NOTAS 199

Em trabalho anterior, dissertação de mestrado¹, tínhamos estudado a personagem negra no teatro brasileiro do século XIX, no período que vai da criação de um teatro nacional (1838)² à Abolição da Escravatura (1888). A escolha do período se justificava pelo fato de anteriormente à primeira data não existir uma dramaturgia brasileira apoiada em temas nacionais, ou sequer uma dramaturgia digna desse nome; e a data limite, 1888, por marcar o fim de uma etapa do desenvolvimento histórico brasileiro em que o negro desempenhou relevante papel, tornando-se conseqüentemente objeto de interesse e de estudos por parte de intelectuais e artistas.

O período tinha, ainda, significado histórico e estético, uma vez que o desenvolvimento do teatro nacional se deu paralelamente ao momento de maior expansão do tráfico negreiro no século XIX. E quando este cessou oficialmente, em 1850, e o teatro nacional se encaminhava para a sua fase áurea do século passado, a economia do país ainda se mantinha totalmente presa ao trabalho do negro escravo, que nessa situação se manteria por muitos anos ainda. Ficava, então, evidente que não se poderia desligar o estudo da personagem negra no teatro brasileiro do estudo da condição social do seu modelo, pois o negro era geralmente escravo na vida real, e foi sobre essa realidade que o autor quase sempre criou a sua personagem.

Do levantamento de textos feito para a dissertação de mestrado foram selecionados dezoito, considerados, sob critérios previamente estabelecidos, como os mais adequados para o estudo que se pretendia realizar. Em apenas dois textos as personagens não eram escravas, mas nem por isso os conflitos em que estavam envolvidas deixavam de ligar-se ao problema social da escravidão. Assim, o aprofundamento da pesquisa nos foi levando, gradativamente, a concluir que essa condição era extremamente relevante, influenciando o interesse do autor na escolha e criação da sua personagem.

Em outras palavras, no período estudado anteriormente “se o negro realmente interessou ao autor teatral como uma personagem cheia de possibilidades dramáticas, foi na medida em que a dramatização de sua vida lhe proporcionava um meio de expressar idéias de fundo sócio-político, ou moral, a respeito do cativo”³. O que o autor procurava passar ao público era sempre algo ligado ao regime da escravidão, utilizando-se para esse fim da personagem negra. “Em última análise, pois, não era sobre a pessoa humana do negro, com sua carga natural de conflitos e problemas também existenciais, que o autor estava falando, e sim, através dele, como se fosse um símbolo de algo transcendente ao ser humano, de que ela (a personagem) era a expressão”⁴.

Noventa e três anos após a abolição do cativeiro, a situação do negro no Brasil aparentemente melhorou bastante. Oficialmente até somos um país que não cultiva a discriminação racial ou de cor. Este item chegou mesmo a ser retirado do recenseamento⁵. Existe uma legislação que regula o assunto e visa a acabar com os preconceitos, ou seus efeitos, ainda existentes. Mas, na prática, as coisas não são bem assim e qualquer negro medianamente conscientizado de sua situação sabe disso. A própria Lei Afonso Arinos só beneficia, em parte, os negros que têm suficientes recursos para se permitirem frequentar hotéis de luxo, boates, clubes finos, escolas particulares, nas quais, porém, estão sempre correndo o risco de serem barrados à porta. O negro pobre, comum, esse é simplesmente rejeitado, passado para trás nas lojas, nos táxis à noite, nos empregos, nas escolas, nos clubes, sem que possa ou saiba reagir, pois comumente ignora a própria existência da Lei Afonso Arinos.

E como essa problemática do negro, fonte de conflitos e perturbação, tem sido vista pelo teatro brasileiro deste século? Na verdade, este pouco tem se preocupado com o negro, entendido como um ser humano envolvido nos mesmos problemas que afligem o homem branco comum, e tão capaz quanto este de constituir-se em personagem rica de possibilidades dramáticas. A própria dramaturgia para negros, sonhada por Abdias do Nascimento na década de 1940, apesar da sua boa intenção e inegável esforço, parece ter ficado apenas nas tentativas de um grupo de autores bem-intencionados, mas não vitoriosos. E seria a situação do negro brasileiro, dentro de uma sociedade que o liberou, mas que manteve contra ele os mesmos preconceitos, a responsável por esse desinteresse do autor na atualidade em criar personagens negras? Ou algo mais existe provocando esse desinteresse, preso a fatores não identificáveis à primeira vista? Pois, inegavelmente, no panorama mundial, a situação do negro é hoje de franca ascensão, revelando sua crescente conscientização quanto aos problemas que precisa solucionar para garantir seu lugar nas sociedades modernas.

A presença do negro no teatro brasileiro deste século, pois, parece constituir um tema de pesquisa de ricas possibilidades, além de completar o trabalho anteriormente feito para a dissertação de mestrado. O critério de escolha das personagens a serem analisadas continuaria a ser racial e não de cor, propriamente. Pois a qualificação "negro" tinha, no passado, sentido pejorativo abrangente: incluía todas as gradações da cor preta da pele dos escravos no mesmo item. No presente, com o mesmo sentido, muitas vezes ainda se qualificam os mulatos, os pardos etc. como "negros", quando se deseja depreciá-los.

PRIMEIRA PARTE

O NEGRO, *PERSONA NON GRATA*, NO TEATRO BRASILEIRO

CAPÍTULO 1

O TEATRO BRASILEIRO ENTRE 1889 e 1945

Uma peça escrita por Artur Azevedo em 1897, *A Capital Federal*, além de ser considerada por muitos como sua obra-prima, “resume e condensa todo o teatro da época”⁶. Tratava-se de uma burleta e continha todos os elementos realmente característicos do teatro do último quartel do século XIX e que se manteriam, em grande parte, nos primeiros anos do século XX.

Da comédia de costumes de Martins Pena, cujos traços estavam sempre presentes em quase todas as formas de teatro ligeiro então dominante, ela aproveitava as personagens do fazendeiro simplório deslumbrado com a cidade, da mecenária ingênua e do filho-família causador de problemas (na peça satirizado como poeta decadentista).

Do realismo, a cortesã, agora *cocotte* espanhola, marcando nessa mudança de nacionalidade e atuação profissional a evolução que a personagem sofrera desde Alexandre Dumas Filho até chegar a Feydeau.

Como novidade, introduzia a nova versão dos moleques anteriores, que seria o ponto de partida para outras versões, quando a comédia de costumes reflorescesse na década de 20.

Como pano de fundo, estavam as diversões e novidades da cidade grande, que já embasbacavam os caipiras de Martins Pena. E, como forma, a peça unia o *vaudeville* francês à farsa brasileira⁷. Encerrava também o longo período em que o teatro, apesar de seu declínio em alguns aspectos, reinara soberano, como centro da vida social e artística do Rio de Janeiro, posição que começava a ser ameaçada com o aparecimento de novidades como o gramofone, o esporte e o cinema, com os quais era obrigado a dividir o público espectador⁸.

O teatro ligeiro — musicado ou não — e alguns melodramas sustentavam precariamente as companhias, cujos empresários optavam por esses

gêneros para garantir um mínimo de lucro e de público. Embora sempre houvesse alguém que procurasse outra saída, como a atriz Cinira Polônio, que em 1908 pensou fazer teatro por sessões, como se fosse cinema, três por noite, mas não previu o desgaste dos atores e as inevitáveis mutilações dos textos, encurtados para caberem dentro do tempo estipulado para cada sessão.

A tentativa evidentemente malogrou, pois o número de espectadores se manteve o mesmo, subdividido em três sessões; teve-se como resultado um maior esvaziamento das salas de espetáculos.

Nesse mesmo período, entretanto — começos do século XX, quando o nosso teatro se consumia na mediocridade —, na Europa, de onde sempre nos viera o modelo para nossas realizações artísticas, a revolução estética iniciada com o naturalismo continuava se expandindo em direção a uma ambiciosa meta: a reteatralização do teatro, a recuperação de seus antigos valores. Pode-se datar mesmo o nascimento do teatro moderno a partir do naturalismo, que operou uma verdadeira revolução no palco com a aplicação das teorias de Émile Zola quanto à dramaturgia e as de André Antoine quanto ao espetáculo propriamente dito, na qual se incluía a renovação da cenografia, da iluminação, do trabalho de ator etc. É quando surgem nomes como os de Gordon Craig e Adolphe Appia, dando novos conceitos à iluminação, ao corpo vivo do ator; e mais tarde, o de Jacques Copeau, com seu sentido de trabalho comunitário em teatro, fundado no senso de responsabilidade e ascetismo de seus integrantes.

Na Rússia czarista, Stanislavski, Dantchenko, Meyerhold etc. trabalhavam teorias que dariam uma nova dimensão ao teatro. E o próprio simbolismo cederia lugar, na França, a um pós-simbolismo que se expressava através de autores que mantinham a sua presença apenas como convenção literária⁹.

Mas nada disso atingia o teatro brasileiro da época que apenas foi em parte sensibilizado pelo pós-Simbolismo francês, influenciando em alguns autores que se empenhavam em alcançar ou recuperar uma qualidade que parecia estar ausente em nossa dramaturgia. Influência que ficaria só nesse terreno, entretanto, salvo rara exceção.

É quando novamente se impõe a pessoa de Artur Azevedo. Embora sua dramaturgia fosse a do gênero que agradava ao público comum, ele sempre se preocupava com o nível artístico do teatro brasileiro. E essa preocupação compreendia a necessidade de lutar para libertá-lo da tutela nele exercida principalmente pelo teatro português, cujas companhias, com seu repertório original e de traduções francesas, sempre tinham dominado o nosso meio teatral (e contra isso já lutara João Caetano no século passado), prejudicando as companhias nacionais ou quem quisesse fundar alguma.

*Em 1908, Artur Azevedo, nomeado diretor do Teatro João Caetano, construído na Praia Vermelha dentro do conjunto de edificações destinadas à Exposição Nacional que ali se realizaria, orientou a escolha de peças que seriam encenadas entre 12 de agosto e 5 de outubro do mesmo ano, dos melhores autores nacionais do passado e da época, tais como: Martins Pena, José de Alencar, Pinheiro Guimarães, França Júnior, Artur Rocha, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Felinto de Almeida e o próprio Artur Azevedo, cuja comédia *O dote* encerraria as atividades da companhia. Mas, já bastante doente desde algum tempo, Artur Azevedo não resistiu ao agravamento de seu estado de saúde, vindo a falecer poucos dias depois.

O ano de 1912 marca nova tentativa de se revitalizar o teatro sério, desta vez feita pelo empresário Eduardo Vitorino que, apesar de ser português, procurou também encenar os melhores autores nacionais no Teatro Municipal, fundado em 1909 com essa finalidade, aliás, embora logo desvirtuada, graças à campanha de Artur Azevedo e outros. Levou à cena peças de Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Carlos Góis, Roberto Gomes e também peças estrangeiras traduzidas, de bom nível.

Entre os autores nacionais encenados no Teatro João Caetano da Exposição Nacional figuram alguns cujas peças foram mais ou menos influenciadas por autores franceses pós-simbolistas, principalmente Bataille e Bernstein. Para Sabato Magaldi¹⁰, porém, eles apenas demonstravam “sensibilidades crepusculares”¹¹, não tendo o seu teatro atingido o nível do francês (também não muito alto). Aliás, tomadas em conjunto, essas peças não possuem características suficientes para se configurarem como realmente pertencentes a esta ou aquela corrente definida e assim, por comodidade didática, o melhor seria classificá-las como pertencentes ao período pré-modernista, entendida essa classificação apenas como relacionada com o tempo cronológico: antes da Semana de Arte Moderna.

Coelho Neto (1864/1934), autor que se expressou em variadas formas, principalmente na comédia tradicional brasileira, presumido herdeiro de Artur Azevedo, pela versatilidade de sua pena e pelos seus esforços em prol da melhoria do nível do nosso teatro, teve sua obra classificada por Sílvia Romero como uma “reação idealístico-simbolista”. Mas, considerado na totalidade, na verdade seu teatro é muito irregular, sendo mais fracos os textos que resvalam para a literatice, mais razoáveis os dramas e inegavelmente melhores as comédias. *Quebranto*, comédia com leve toque simbolista, tem o mérito de criar uma heroína jovem que já não é mais a ingênua mocinha da nossa dramaturgia de então, e foi escolhida para inaugurar o Teatro da Exposição em 1908.

João do Rio (1881/1921), pseudônimo sob o qual escreveu roman-

ces e teatro o brilhante jornalista Paulo Barreto, foi, entre os intelectuais da época, o mais ligado à estética do simbolismo, mais precisamente ao esteticismo e decadentismo, tendo como modelo de vida Oscar Wilde, cultivando, como ele, o paradoxo e a bela frase de efeito.

Mas seu teatro não é simbolista ou pós-simbolista, mantendo, antes, um teor intimista, criando tipos de mulher contendo, às vezes, algo de indefinido, de ousado, tão a gosto do modelo francês (Bataille).

Eva (1915), sua melhor peça, embora retrate o ambiente social refinado de uma fazenda paulista, cujos donos pertencem à aristocracia do café, já faz uma alusão, vaga e não desenvolvida, a problemas sociais, numa previsão das greves que ocorreriam no Rio de Janeiro e São Paulo pouco depois. E a heroína é um tipo de mulher que contém algo das características do modelo francês.

Roberto Gomes (1882/1922), entretanto, foi quem mais de perto seguiu os autores franceses, ou mais influenciado foi por eles, principalmente por Bataille. É o mais verdadeiramente dramático também dos nossos autores da época, "o único psicólogo de toda a história do nosso teatro, o único a não reduzir o indivíduo a meras categorias sociais ou simples arquétipo psicológico", segundo Décio de Almeida Prado¹².

Graça Aranha (1868/1931), que depois iria ter importante papel na eclosão da Semana de Arte Moderna (1922), foi um dos poucos autores da época que se aproximaram realmente do simbolismo mais puro. Sua peça *Malazarte*, escrita em francês e estreada em Paris em 1911¹³ no Teatro de Arte de Paul Fort¹⁴, tem mesmo um lugar à parte na dramaturgia da época, graças ao forte traço simbolista que a caracteriza.

Mas talvez a peça de Paulo Gonçalves, *A comédia do coração*, bem posterior a *Malazarte*, contenha mais elementos simbolistas ainda, uma vez que se trata da personificação de emoções humanas e sentimentos conflituados interagindo no seu espaço próprio, concebido fantasiosamente: o coração.

Há outros nomes de menor destaque na época, como Goulart de Andrade, por exemplo, prolífico autor de textos eivados de literatice.

O teatro ligeiro, musicado, entretanto, continuava firme. E a partir de 1912, com a industrialização do cinema nos Estados Unidos, há uma grande crise no setor brasileiro de produção, que não tinha condições de industrializar-se também e, conseqüentemente, competir com os americanos. Inauguram-se então no Rio de Janeiro mais dois teatros para o gênero musicado, de propriedade de Pascoal Segreto, antes produtor e exibidor de filmes brasileiros, ambos fazendo espetáculos por sessões.

O lado positivo desse tipo de teatro foi ter-se tornado uma espécie de viveiro de artistas, de que se serviriam futuramente as companhias nacio-

nais de Cristiano de Sousa, Alexandre Azevedo e Leopoldo Fróes, cuja importância se acentuaria na década de 1920.

O Teatro Trianon, inaugurado no Rio de Janeiro em 1915, constitui lugar e época onde realmente surgem os primeiros sinais do florescimento da comédia de costumes. Cristiano de Sousa inaugurou o teatro com o firme propósito de só levar peças nacionais.

Em 1916, o Rio de Janeiro presenciaria uma original tentativa idealizada por João do Rio, Alexandre Azevedo e Itália Fausta, seguindo um modelo europeu. Era o Teatro da Natureza, ao ar livre, ocupando uma área no Campo de Santana, atual Praça da República, aproveitando as árvores do parque como pano de fundo para o cenário concebido por Jaime Silva, constituído por simples colunas. A programação constava de seis peças, misturando Ésquilo e Sófocles a autores mais populares. Infelizmente, as chuvas de verão (era o mês de janeiro) interromperam os espetáculos e liquidaram com a iniciativa.*

O ano de 1917, porém, seria decisivo para o teatro nacional. Junta-vam-se as iniciativas de Cristiano de Souza, Alexandre Azevedo, Leopoldo Fróes e Gomes Cardim, no sentido de fundar companhias nacionais, levando textos nacionais, interpretados por artistas nacionais. E a certeza do sucesso da iniciativa baseava-se na vitoriosa experiência feita em 1916 em São Paulo, quando a peça de Cláudio de Souza, *Flores da sombra*, logrou enorme êxito em suas cinquenta representações. Fato realmente espantoso, pois não se tratava de nenhuma burleta ou dramalhão. Era simplesmente uma comédia de costumes brasileira. No Rio de Janeiro, alcançaria trezentas representações.

Gomes Cardim, fundador do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e força propulsora do Teatro Municipal de São Paulo em 1911, também organiza uma Companhia Dramática Paulista¹⁵, que acabará por estabelecer-se no Teatro República, no Rio de Janeiro. Itália Fausta, a grande atriz dramática vinda dos grupos filo-dramáticos [italo-paulistas] encabeçava a companhia, que encenou os melhores autores nacionais, ao lado de algumas boas traduções de peças estrangeiras.

Um exame mais atento dessas datas ilumina, talvez, os motivos desse florescimento do teatro nacional. Estava-se no auge da Primeira Guerra Mundial. Dificuldades de transporte e outros tipos de restrições impediam a vinda das costumeiras companhias portuguesas e francesas, assim rompendo os laços que nos prendiam à Europa e, à semelhança do que acontecera no terreno econômico¹⁶, o teatro via-se obrigado a apelar para os elementos nativos (ou agora podia apelar para eles).

E essa circunstância, aliada à pregação cívica patrioteira de Olavo Bilac, que devia calar fundo pelo menos em uma das classes surgidas com a

industrialização — a classe média, nacionalista por tácita compreensão de que sua existência e manutenção se prendiam à existência de uma indústria leve no país em mãos nacionais —, abria caminho para a retomada de valores antes negligenciados: os que diziam respeito à qualidade do homem e da vida brasileiros.

Assim, nos palcos, primeiro se reconhecia ou se constatava a superioridade do homem do campo sobre o da cidade, este contaminado por influências exóticas; depois, do brasileiro sobre o estrangeiro, antes supervalorizado, apesar de reconhecidos defeitos, e, finalmente, a superioridade de um *brazilian way of life* sobre qualquer outro modo de vida...

A consolidação da classe média deve ter influído também no aumento do número de espectadores, fator responsável pela base financeira que as companhias nacionais, começando a surgir, iriam necessitar. Apolônia Pinto, Abigail Maia, Iracema de Alencar, Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes serão os grandes nomes da década de 20, garantindo de antemão o sucesso de qualquer peça em que se apresentassem. Fato que levaria muitos autores a quase só escreverem para atores de comprovada popularidade.

A importância que o primeiro ator, geralmente o mais capacitado profissionalmente da companhia, adquire, então, deve-se em parte à ausência de um diretor de cena, pessoa capaz de ordenar um espetáculo dentro de uma visão unitária, elemento que só apareceria no Brasil em fins da década de 1930.

Companhias nacionais continuavam surgindo. Procópio Ferreira cria a sua em 1925, em São Paulo. A Semana de Arte Moderna acontecera em 1922 e dela o teatro se mantivera afastado, absorvido pela comédia de costumes, cujo sentido nacionalista nada tinha de comum com o que animara aqueles “sete dias que pretendiam abalar o Brasil”¹⁷. Não procurava *épater le bourgeois* e nem consumir antropofagicamente os elementos culturais alienígenas que sempre o tinham alimentado. Simplesmente se fechara em si mesmo, alienado do que se passava no mundo, não só estética quanto social e politicamente¹⁸.

E como gênero, a comédia de costumes deste século tinha sobre a do século anterior a desvantagem da passagem do tempo, a perda da originalidade inicial, não preocupada em cultivar um nacionalismo exagerado. Sua estrutura dramática apoiava-se sempre na exploração de dois tipos básicos de personagens e suas variações: o estrangeiro tolo, falando mal o português, criticando tudo, aproveitador (agora norte-americano, como antes fora inglês); o brasileiro rico, enfasiado e cínico, que suspira por Paris, mas acaba descobrindo e amando a terra natal através do amor que sente por uma mocinha brasileira pura, ingênua e simples, com quem afinal se casará.

O tema da superioridade do homem do campo sobre o da cidade (homens mais puros, mais sadios e fortes, a vida serena e mesmo idílica) projetava uma imagem superidealizada de uma realidade que o romance nordestino da década seguinte iria desfazer.

O conflito entre membros de classes sociais diferentes — a média (a baixa não interessava focalizar) e a alta — era sempre colocado em termos de mais uma vez fazer sobressair a superioridade da simplicidade e pureza da primeira, em contraste com a artificialidade da segunda.

O ambiente familiar e gostoso de um passado bem recente, que a industrialização e urbanização ameaçavam destruir, era reproduzido no palco por uma salinha de visitas onde desfilavam mocinhas casadouras, o pai farrista, a mãe burro-de-carga, a avó compreensiva ou sogra terrível, o rapaz estróina, que depois se regenerava, os amigos funcionários públicos, a criadinha sapeca ou espevitada¹⁹. Esses personagens e suas variações compunham um mundo medíocre mas simpático, onde a virtude e a felicidade pareciam depender exatamente dessa mediocridade. E a hábil carpintaria teatral dos dramaturgos, sem muito esforço, como se trabalhassem receitas conhecidas, produzia peças que causavam um sucesso garantido.

Pois, no fundo, o que elas faziam era exaltar os valores da classe média, pequeno-burguesa, então reivindicando seus direitos também no cenário político social brasileiro, através dos movimentos armados do Tenentismo, cujo lema era Representação e Justiça... mas nada de transformações sociais...

Como textos dramáticos, as peças eram fracas e careciam de valor artístico, coisa sensível a uma simples leitura. Mas funcionavam no palco e o sucesso que faziam possibilitou, pela primeira vez, a autores nacionais viverem só de escrever para teatro. Além disso, procuraram criar uma linguagem de palco brasileiro, expressiva e coloquial, já apelando para a gíria e mistura de pronomes, quando necessário; inovação que seria largamente aproveitada no futuro.

Quanto ao teatro dito “sério”, pós-simbolista ou pré-modernista, o que se pode dizer é que ele, em plena refluorescência da comédia de costumes, ainda dava sinais de vida. *Berenice*, de Roberto Gomes, foi encenada em 1922, pouco antes do suicídio do autor; *O cofre*, fantasia romântica de Paulo Gonçalves, em 1923 e dele, ainda, em 1925, as alegorias *A comédia do coração* e *As mulheres não querem alma*.

Amor levado ao paroxismo, neurotizado, algumas vezes; amores contrariados, impossíveis, mas chegados vez ou outra a um final feliz; enfim, amor em todas as suas manifestações era a temática desse tipo de teatro.

De um modo geral, este era o panorama do teatro brasileiro na década de 1920/1930, com a comédia de costumes, dominando a cena brasileira, tornando-a retrógrada e estagnada, alienada do que acontecia não só na

Europa como a seu próprio redor. E no período da entreguerra continuaria insensível a movimentos como o surrealismo e o expressionismo, às transformações sociais na Europa, mantendo-se como sempre fora: “doméstica, ingênua, afável, pitoresca, despretenciosa, superficial, mais urbana que rural, mais suburbana que urbana”²⁰.

Mas os primeiros sinais de reação contra essa situação já tinham começado a aparecer. Em 1927, Álvaro Moreira e sua mulher Eugênia fundam o Teatro de Brinquedo, “um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar”, como o definiam, que se propunha implantar o modernismo teatral no Brasil. A peça de estréia, de autoria de Álvaro Moreira, *Adão e Eva e outros membros da família*, mostrava uma visível influência do expressionismo, com sua utilização de personagens mais parecidos a arquétipos do que a tipos humanos individualizados. Não tinham nome: eram Um, Outro, Mulher, Escritor etc. Num espetáculo totalmente inusitado nos palcos brasileiros, a peça procurava evidenciar as contradições da sociedade brasileira, mostrando a transformação de um mendigo e de um ladrão em respeitáveis figuras da classe dirigente. As personagens podiam ser entendidas como bonecos, também, como se depreende do que dizem no final da peça: “(...) fios tinham sido cortados (...). Tivemos princípio, meio e fim. Contamos uma história. Fim...”

A peça teria sugerido a Joracy Camargo, outro importante nome da dramaturgia brasileira do período, que fazia parte do Teatro de Brinquedo, a criação do seu famoso mendigo na igualmente famosa peça *Deus lhe pague*.

Cabe também a Renato Viana (1894/1953) o mérito de ter tentado renovar o teatro brasileiro, procurando anular a defasagem que o mantinha afastado dos palcos europeus. Liderou ou iniciou uma série de movimentos, a partir de 1924, que mostram como se empenhou pelo seu desenvolvimento: Batalha da Quimera; Colméia (1924); Caverna do Diabo (1927); Teatro de Arte (1932); Teatro Escola (1934) e Lições Dramáticas (de 1935 a 1941). Tais movimentos se espalharam por todo o país. Com elementos formados pela Escola Dramática do Rio Grande do Sul, por ele fundada em 1942, surgiu em 1944 o Teatro Anchieta, praticamente destinado a divulgar a sua obra. Era, então, diretor da Escola de Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Segundo as notas biográficas do volume *Sexo e Deus*, da obra completa de Renato Viana, publicada postumamente, “pela primeira vez, no Brasil, tentava-se um teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo. Teorias de Antoine (Teatro Livre), Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold e Komisarjevski, então inteiramente desconhecidos no Brasil”.

Nas rubricas de suas peças já se percebia a importância do silêncio e da pausa como elementos adequados para configurar no palco processos de introspecção. Foi ele também o primeiro a fazer com que o ator representasse de costas para o público no decorrer da ação dramática, com a intenção de obter um maior realismo cênico. Além disso, conseguiu incutir na classe teatral um senso de responsabilidade profissional pouco comum na época.

Renato Viana foi, entretanto, um mau dramaturgo. Procurando fugir da ingenuidade e do falso idealismo da comédia de costumes, descambou num cerebralismo igualmente falso e tolo, melodramaticamente expresso através de grandes frases pseudoliterárias e filosóficas, que imprimiram características risíveis às suas peças. Na verdade, ele parecia confundir literatice com teatro e abusava das grandes tiradas, nas quais era sensível a intenção didática.

É inegável, porém, a sua grande contribuição para a renovação do teatro brasileiro e pode-se mesmo dizer que, como Álvaro Moreira, estimulou o surgimento de novas concepções de teatro no Brasil.

Um exemplo disso se encontraria na carreira de Oduvaldo Viana, um dos grandes nomes da refluorescente comédia da década de 1920, o primeiro, talvez, a acrescentar-lhe uma nova característica, ao retratar em sua peça, *O Castagnaro da festa* (1927), a vida e os costumes dos imigrantes na capital paulista. Em 1933 escreveu a peça *Amor*, na qual já é sensível a vontade de mudança, de renovação, que atinge também a cenografia, adequada às cenas simultâneas constantes do texto, representadas num cenário construído em dois planos superpostos, divididos em pequenos espaços, o que possibilitava dar ao espetáculo um tratamento cinematográfico. Tudo ainda precário, mas já se podia ter na peça e na cenografia uma previsão do que Nelson Rodrigues iria desenvolver dez anos depois com *Vestido de noiva: flashes-back*, cenários múltiplos, cenas fragmentadas.

Voltam também à cena na década de 1930, em cuidadosas montagens, dramas históricos ou peças de fundo histórico, mas com personagens fictícias, sendo as mais importantes *Iaiá Boneca* e *Sinhá Moça chorou*, ambas do autor gaúcho, Ernani Fornari. E no mesmo período Oswald de Andrade escreve a sua pequena grande obra teatral. Ao contrário do que ocorrera em 1916, quando ela se amoldara ao estilo da época²¹, ele se adiantou tanto àquela em que estava vivendo que não pôde ser compreendido ou aceito. Nem encenado, portanto.

A década estava findando e algo de novo parecia estar surgindo no panorama teatral brasileiro com a criação quase simultânea de dois grupos de amadores de extraordinária importância: o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, e Os Comediantes, que terão significativa

atuação na década de 1940/1950. Com eles, ampliando e consolidando as inovações propostas por Renato Viana quase dez anos antes, nascia o moderno teatro brasileiro, do qual *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seria o marco inicial ou ponto de partida.

CAPÍTULO 2

A PERSISTÊNCIA DOS ESTEREÓTIPOS

No período que acabou de ser levantado pouco se nota a presença da personagem negra no teatro brasileiro, a não ser em comédias, nas quais aparecia calcada em uns poucos estereótipos que se tinham firmado no passado escravocrata.

A *Capital Federal*, burleta escrita por Artur Azevedo, quase dez anos após ser decretada a abolição do cativeiro, explora um desses estereótipos: a mulatinha dengosa, cria de família, apesar do autor ter sido um sincero abolicionista, defendendo suas idéias em duas peças que se destacam no conjunto de sua obra: *Liberato* e *O escravocrata*²².

A família do fazendeiro Eusébio chega à Capital Federal em busca de Gouvêa, o noivo desaparecido da filha Quinota, moça prendada e pura. Junto vem Benvinda, a criadinha da família, cria da casa, mulata jeitosa, embora caipira. A burleta mostra as peripécias da família, quase se desintegrando por causa dos encantos feiticeiros da cidade grande. Mas tudo acaba bem, com todos reconhecendo as vantagens de viver na roça, não contaminada pelos vícios da cidade, incluindo os dois maiores transviados, Gouvêa e Benvinda.

A primeira personagem do tipo Benvinda que apareceu na dramaturgia brasileira foi Faustina, na peça de França Júnior, *Direito por linhas tortas*, escrita em 1880²³. Mas estava ainda sujeita a todas as implicâncias e prepotências das patroas, embora não fosse mais escrava, o que não acontece com Benvinda. Ambas se parecem muito, entretanto, na ânsia de liberdade e no desejo de gozar as coisas boas da vida. Logo se desiludem e ficam suspirando pela volta ao seio das famílias que as criaram. As duas também surgem numa festa (baile) onde, depois de incidentes engraçados, encontram os respectivos patrões, daí acontecendo novas complicações até que tudo fica devidamente esclarecido, obtendo ambas o perdão e licença para retornarem às casas onde se criaram.

O tratamento cênico dado às duas personagens é mais ou menos o mesmo: ambas são elementos puramente cômicos, principalmente Benvinda, por ser mais inculta e caipira, características já por si mesmas engraçadas e que, bem trabalhadas, resultam sempre em sucesso.

Figueiredo é outra personagem importante da peça. Seu *hobby* era “lançar” mulatas no *demí-monde* carioca. Tinha por elas especial predileção, chamando-as de “trigueiras”:

MOTTA — As trigueiras são...

FIGUEIREDO — As mulatas. Eu digo trigueiras por ser menos rebarbativo. Ainda agora está lá no hotel uma família de Minas que trouxe consigo uma mucama, ah! seu Motta...

Figueiredo, encantado com Benvinda, dispõe-se a “lançá-la” e consigne seu intento. Mas a mulata é xucra demais, comete *gaffes* contínuas que o desesperam, e fala errado que é um horror. No fim, ela mesma se desilude com o falso mundo que lhe fora prometido e só deseja o perdão dos patrões e voltar para sua terra. Lá tem à sua espera o capataz da fazenda que, depois de tê-la seduzido, estaria pronto a casar-se com ela, caso consiga um dote.

E Eusébio, após confessar-se também arrependido das cabeçadas que deu, inclusive metendo-se com a ex-amante do futuro genro, Gouvêa, lamenta-se com a mulher por não ter dotado a mulata, assim evitando o seu desencaminhamento na cidade grande. Mas está disposto a corrigir o erro:

↪ EUSÉBIO (*Baixo a Fortunata*) — Ela há de casá com seu Borge... Eu dou o dote.

FORTUNATA — Mas seu Borge...

EUSÉBIO — Quem não sabe é como quem não vê. (*Alto*) A vida da capitã não se fez pra nós... E que tem isso?... E na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria!

E a peça termina com uma apoteose à vida rural.

O protótipo criado por França Júnior está bem mais desenvolvido por Artur Azevedo, e a mulata Benvinda, por sua vez, foi o ponto de partida para outras criadinhas mulatas que, com maior ou menor destaque, continuaram aparecendo nas comédias brasileiras.

Já em *O dote*, escrita por Artur Azevedo em 1907, baseando-se num conto de Júlia Lopes de Almeida, o que está presente é o estereótipo mais popularizado pela escravidão: o negro ou a negra velha, cheia de afeto e de doce e ingênua sabedoria, sempre disposta a ajudar o sinhô ou a sinhá, sofrendo com eles, alegrando-se com suas alegrias.

O tema da peça refere-se às consequências desastrosas da má utiliza-

ção de um recurso comum nas sociedades da *belle-époque*, para garantir o casamento das jovens da alta e média burguesia: uma quantia em dinheiro ou bens equivalentes acompanhando a noiva em sua mudança de estado civil: o dote, enfim.

Ângelo, jovem advogado em início de brilhante carreira está assoberbado de dívidas, por causa dos gastos excessivos da mulher vaidosa e frívola, o que ela justifica com a alegação de que seriam pagos pelo dote que levaria ao casamento. Na verdade, este já se fora e o marido já gastara também o que era seu, para manter o luxo e caprichos da mulher, aliás estimulados pela educação e convivência com o pai, mais vaidoso e amante das aparências que ela mesma.

A vinda providencial de um amigo de Ângelo, espécie de tutor, salva as dificuldades financeiras mais prementes, mas seus conselhos precipitam os acontecimentos. Pressionado por ele, Ângelo tem coragem de pôr a mulher e os pais dela a par da real situação que enfrenta. Mal compreendido por pai e filha, que chegam até a duvidar de sua honestidade no uso do tal dote, Ângelo se desentende completamente com a mulher e resolvem separar-se. Sozinho, vendendo o que tinha, leiloando os móveis, ele consegue saldar as dívidas, embora fique praticamente sem dinheiro.

Mas, nem por isso está feliz. Outro providencial acontecimento, entretanto, a gravidez antes não suspeitada de Henriqueta, aliada ao seu total arrependimento e promessa de viver de acordo com a realidade financeira do marido, reconcilia o casal. O dote que Ângelo devolvera quando da separação, é-lhe novamente oferecido pelo sogro, mas ele, prudentemente, o recusa.

Se Rodrigo, o amigo, ampara e defende Ângelo, é Pai João, negro nonagenário, ex-escravo, portanto, que criou o jovem e a sua mãe, quem o anima e consola, com seu afeto e dedicação. Aliás, seu papel na peça não vai muito além disso, apenas acrescido de algum conselho ou observação baseados em ingênua sabedoria.

É ele quem adverte Rodrigo que Ângelo, cansado das noites em claro, finalmente adormecido, ouvindo as suas velhas canções de ninar, não está bem:

PAI JOÃO — Siô moço doutlô passonado pela siá Henlicleta nom pode vivlê sem ela!

RODRIGO — Qual não pode! Isso passa!

PAI JOÃO — Nom passa, nom. Felida de mulê non sala.

(*Atto III, Cena I*)

E, tentando acalmar Ângelo, nervoso por ter sabido que Rodrigo fora examinar Henriqueta, que não estava passando bem, consola-o:

ÂNGELO – Cala-te Pai João, tu não sabes o que é isto! Amaste muito, mas nunca amaste uma mulher que te arrancassem dos braços!

PAI JOÃO – Pai João teve sua placela... e quize muito a ela. Siá Henlicleta tá aí, tá viva... e placela de Pai João moleu... moleu na senzala... no braço de Pai João. Pai João cholou muito... mas nom pledeu zuizo... Sossega, siô moço doutlô, sossega!

No final, ao saber da gravidez de Henriqueta, ele se alegra:

PAI JOÃO – Um filho!... Pai João vai vlê nascê mais um!... (...) Pai João vai reclodá todas suas z” cantiga!

(Ato III, Cena final)

A personagem Pai João está na comédia como um elemento, se não característico, pelo menos comum na sociedade brasileira da época, tão próxima ainda da escravidão. E para acentuar melhor sua caracterização há a sua linguagem, estropiada na forma, mais ou menos correta na sintaxe, mas que parece um tanto estranha num indivíduo de mais de noventa anos, que devia estar vivendo no Brasil pelo menos desde 1850, data em que cessou oficialmente o tráfico de escravos. Tempo suficiente, portanto, para que tivesse aprendido um pouco mais o português, o que nos leva a pensar se essa caracterização teria sido um recurso dramático do autor, para provocar empatia no público, ou crença, inconsciente, em mais um dos estereótipos criados pela escravidão para justificar o seu domínio: a estupidez congênita do negro.

É de Artur Azevedo, ainda, outra caracterização de personagem negra, desta vez o tipo inculto, pernóstico, bebedor, pouco amante do trabalho, morador do subúrbio carioca, vidrado no carnaval. É o Salustiano, a personagem negra da burleta *O cordão* (1908), elemento sobre o qual, como era de esperar-se, recai o grosso da comicidade da peça, que explora com gosto seu lado pitoresco e inconsequente.

Em outra burleta, de autoria de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, música de Chiquinha Gonzaga, *Forrobodo* (1912), que focaliza costumes cariocas, negros e mulatos são pouco mais que figurantes, dentro de um esquema mais ou menos parecido: as confusões dentro de um baile num clube suburbano classe c, diríamos.

Tem um papel um pouco mais importante a bela mulata Zeferina, cobiçada por todos os frequentadores do clube, e que está dando uma *soirée* à qual comparecem “seis corretos pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela” (rubrica da peça), contrariando as normas que mandavam usar fraque em tais ocasiões. E só a ameaça de Zeferina de retirar-se com eles, caso não lhes seja permitida a permanência no salão, levando também as outras mulatas, faz Escandanho, o secretário do clube, revogar a proibição.

O fio de enredo é apenas pretexto para cenas cômicas e muita cantoria e dança, sendo que o maxixe, ainda tido como de pouca categoria, a ponto de Artur Azevedo não usá-lo em suas burletas, tem a preferência de todos. No final da festa:

ESCANDANHO – Pessoal, está na hora da festança terminar. Mas antes d’irmos embora toca tudo a maxixar.

(...) ZEFERINA – O maxixe bem remexido e requebrado é a alegria das pernas, deixa tudo quanto é cara esbodegado nos salões da gente *chic* ou nas tavernas.

A generalização de um conceito sobre uma pessoa pode produzir o estereótipo. Sobre Salustiano poderia ter sido criada, talvez, a imagem do negro carioca (folião de carnaval, malandro, vivendo de expedientes, pouco amigo do trabalho), sem grande preocupação em pesquisar as razões desse comportamento. Imagem que, de certa forma, perdura até os nossos dias.

A pessoa do negro aparecia ainda em algumas peças como figurante, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem, posição que exige uma distensão no tempo e na ação dramática, para caracterizar-se como tal.

De modo geral e dentro dos esquemas acima mencionados é que eram criadas as personagens negras na dramaturgia brasileira do período que vai, mais ou menos, de 1889 a 1910.

CAPÍTULO 3

O REFLORESCIMENTO DA COMÉDIA DE COSTUMES

A dramaturgia por nós classificada como pós-simbolista ou pré-modernista simplesmente ignorou a personagem negra mesmo quando uma de suas peças importantes, *Malazarte*, de Graça Aranha, focalizou uma figura lendária, oriunda do folclore nacional e internacional²⁴, que poderia ser eventualmente negra, já que se tratava de peça ambientada no Brasil. Mas não é.

A personagem negra seria retomada dentro dos estereótipos costumeiros por um autor cujas tendências o aproximavam, embora tardiamente, do pós-simbolismo brasileiro, Paulo Gonçalves, na sua peça *1830*, levada à cena no Teatro Apolo de São Paulo em 1923 pela Companhia de Abigail Maia. Mais uma vez caberia à personagem negra garantir a comichade do texto.

Trata-se de Félix, o moleque negro, presumivelmente escravo, que serve a um grupo de estudantes moradores de uma pensão (mais tarde se diria “república” de estudantes). O conflito básico da peça é, naturalmente, o romance entre o estudante Paulo e Lindamor, irmã de seu colega, José, que desaprova o namoro. As piadas, os pequenos incidentes cômicos, estão sempre a cargo de Félix, mas não são inconseqüentes, apesar da fragilidade do texto. E, para exemplificar a desumanidade da escravidão, já que a peça se passa em 1830, surge a figura, em rápida cena, de um negro velho, mudo, escravo fugido, atrás de quem vem o feroz capitão-do-mato. Paulo, o jovem e nobre estudante, apieda-se do coitado, enfrenta o capitão-do-mato e termina pagando o preço do escravo, a quem dará, naturalmente, a liberdade.

Mas ele será recompensado, pois os entraves que impediam o bom desenlace de seu romance são retirados e ele poderá ser o feliz marido de Lindamor, com a aprovação do cunhado.

Quem recuperaria realmente a personagem negra estereotipada, porém, seria a reflorescente comédia de costumes; mulatos ou negros (estes menos), fiéis servidores de família, sofrendo com ela seus problemas dramatizados e, mais uma vez, responsáveis em grande parte pela comicidade das peças. Figuras sempre simpáticas, ingênuas, às vezes astuciosas e até linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos.

Em *Flores de sombra*, escrita por Cláudio de Sousa e levada à cena em São Paulo em 1916, peça que marca o renascimento da comédia de costumes, não aparece nenhuma personagem negra, embora os estereótipos da criadinha fiel e do moleque, crias da casa, e que poderiam ser negros, estejam presentes porque eram figuras indispensáveis, para compor o idealizado ambiente rural de então: a velha fazenda brasileira, com a bondosa senhora imperando na cozinha e nos demais afazeres domésticos, cercada de crias da casa, vagamente órfãos ou sem família definida, quase sempre mulatos ou negros.

Mas, em *Manhãs de sol*, comédia de costumes sentimental, escrita por Oduvaldo Viana em 1921²⁵, há uma personagem negra, o centenário, caduco e alquebrado Mestre Domingos, rebotalho humano remanescente da escravidão, assim descrito pelo autor: “Sua cabeça é um floco de algodão. Quase não anda, arrasta-se. Pede esmola. Fala sozinho. Cantarola sempre toadas afro-brasileiras, acompanhando-as com uma sanfona de sons inarticulados, quase tão velha quanto ele e anda sempre acompanhado ou em companhia de ‘saci-pererê’... (A sua voz vem do fundo)”.

MESTRE DOMINGO – Arimandolá oná!, Arimandolá oné!

Eh! Ah! (*Entra apoiado a um pedaço de pau*) – Suns Cristo! (*Beija o poço. Benze-se, volta, abre o portão como se falasse a alguém*) – Entra, Saci! (*Caminhando em direção ao poço, apanha o balde e bebe um longo trago de água. Oferece, depois, ao seu invisível companheiro*) – Bebe, saci! (*Dá-lhe de beber*) – Não qué bebê mais? Pruquê, saci? Pai “Omingos” dá. (*Dirigindo-se para D.B.*) – Mofidalofé ná bô ô loqué” Esbagi mori, oucunrican! (*Oferecendo o banco a saci*) – Senta, saci!... Espera!... (*Limpa o banco com a fralda da camisa*) – Senta, agora, saci! (*Senta-se também e canta tocando sanfona*)

Arimandolá, oné!

Arimandolá, oná!

Assacarila – assakará!

Uó! Eó!

Eh! Ah! (*Levanta-se*)

Vem dançá, saci! (*Como se segurasse alguém, começa a dançar*)

(Ato I)

Embora o autor justifique o comportamento amalucado do velho como consequência da fuga de sua mulher, parece também razoável entendê-lo como testemunho implacável da situação de abandono em que

viveram muitos dos que foram libertados já com bastante idade e que não tiveram condições de enfrentar a dureza da vida sob sua própria responsabilidade. Num outro momento desta mesma cena o preto velho, aproximando-se de uma das moças que estão com ele no quintal da casa, pede:

MESTRE DOMINGOS (*Aproximando-se de Nanhã*) – Sinhá! Num tlen nada pru seu preto véio?

NHANHÃ – Entre. (*Aponta o portãozinho da esquerda*) E apanhe as laranjas que estiverem no chão.

MESTRE DOMINGOS – Suns Cristo! Vem, saci. (*Sai*)

O pedido humilde e a resposta indiferente falam por si mesmos. A moça, que é uma jovem comum, normal, talvez mesmo bondosa, parece não julgar o negro velho digno de nenhum esforço seu para atender-lhe o pedido; sequer o de escolher as laranjas ou de mandá-lo colhê-las do pé, onde provavelmente estariam mais íntegras.

Leonor, a jovem heróina da peça, por momentos se apieda da triste figura do velho, mas logo sua atenção se desvia para outras coisas e a Irmã Gabriela, tia da moça, só pode considerar que:

IRMÃ GABRIELA – Deus ainda não se lembrou deste pobre homem!

No resto da peça o velho Domingos só aparece mais uma vez, tocando a sua inseparável sanfona (Ato II), completamente alheio aos problemas que fluem à sua volta.

Já em *Terra natal* (1921), Oduvaldo Viana retoma personagens mais convencionais, a pretinha nova Felisbina (Bina) e o moleque Benedito, crias ou agregados da Fazenda que o jovem americanizado, Oscar, seu coproprietário, junto com o tio Lauro, quer modernizar à força.

No decorrer dos incidentes que constituem a peça, Bina desempenha o seu típico papel de elemento característico de uma camada social rural ainda presa a valores patriarcais, com leves toques escravistas. D. Maria Eugênia, a mulher do fazendeiro Lauro, por bondosa que seja, tem para com Bina e Benedito um jeito assim de senhora de escravos. Quando os dois se envolvem numa pequena escaramuça e assustam a velha, ela se enfurece:

MARIA EUGÊNIA (*Cheia de raiva, passando a mão numa vassoura e correndo atrás deles*) – Pestinhas, eu já vou mostrar quem foi o culpado.

BENEDITO (*Correndo e escondendo-se atrás de Iaiá*) – Eu não tenho culpa, Sinhá! Eu não tenho culpa!

FELISBINA (*Idem, simultaneamente*) – Eu não tenho culpa, Sinhá. (*A Iaiá*) Me acuda, dona Sinhazinha! me acuda.

IAIÁ – Vocês me arrancam a saia.

MARIA EUGÊNIA – Excomungados! Vocês querem me deixar louca?

(*Levanta a vassoura e vai desfechar o golpe...*)

E só o gorjeio de uma corruíra numa laranjeira próxima impede o castigo.

Quanto ao mais, Bina, ingênua como toda roceira da época (e das comédias de costumes), deixa-se enganar pelas falas mentirosas de um tipo sem escrúpulos, aproveitador, que está procurando explorar os donos da fazenda. Sofre com isso, chora, lamenta-se, desengana-se e, no final, seu casamento é decidido por D. Maria Eugênia:

MARIA EUGÊNIA – (...) Você deve casar com gente igual a você, que esteja acostumada a trabalhar, que goste do que você gosta. Você há de casar com Benedito.

Mas Benedito não concorda:

BENEDITO – Eu não! Eu não gosto de gente de cor.

FELISBINA (*Com pouco caso*) – Porquera...

Conscientemente, ou não, o autor deixa registrado a persistência do preconceito de cor até entre as pessoas mais humildes.

A outra personagem negra da peça é Carmen, a espevitada criadinha de duas senhoras cariocas que estão passando temporada na fazenda, sendo que uma delas está noiva de Oscar.

Mulatinha pernóstica e assanhada, sempre imitando as patroas, mas de maneira ridícula e pretensiosa, Carmen representa o oposto de Bina. É uma espécie de Benvinda, da *Capital Federal*, que deu certo, com a diferença que aquela era simplória e falava errado naturalmente. E Carmen usa palavras difíceis e mal colocadas, embora também com a maior naturalidade.

Desde logo ela encanta Benedito que, apaixonado, não percebe o quanto ela é ridícula e falsa. Num encontro entre ambos há o seguinte diálogo:

CARMEN (*A Benedito*) – Ai meu Deus! A canfcula está tórrida, não acha?

BENEDITO – Sinhá?

CARMEN – O senhor não sente a canfcula?

BENEDITO – Eu sou muito pobre. Não posso usá canfcula.

CARMEN (*Ri*) – Ah! ah! ah! Canfcula é calor, “seu” Benedito. Eu sou uma criatura assaz calorosa. No Rio não saio das sorveterias a ingerir refrigerantes. É o único meio de refrescar as turbinas ressequidas quando sinto o organismo saturado das espirais quentes que me entram pelas fossas nasais e bocais, congestionando-me os intestinos escolásticos.

BENEDITO (*Sem compreender*) – Sim, Sinhá. Pois aqui não tem nem um grupo escolástico.

CARMEN (*Ri*) – Ah! ah! ah!
(Ato II)

Na realidade, Carmen está de combinação com Moreira, o tal malandro aproveitador, por quem Bina está apaixonada, e pretendem fugir, depois que ela tiver recebido dinheiro adiantado da patroa, o que realmente acontece, desmascarando os dois e deixando Bina em grande desespero.

Como era de esperar-se tudo se arranja no final da peça. Oscar, o americanizado, acaba reconhecendo o valor do brasileiro e do modo de vida nacional, descobre os encantos da priminha que o amava desde criança e deixa ao primo Nhozinho a ex-noiva, a senhora carioca, também descobridora dos encantos da vida rural e de seus moradores.

Basicamente, era esse o aproveitamento da personagem negra nas comédias de costumes da década de 1920. Sempre as mesmas criadinhas, ora sapecas, ora ingênuas, os mesmos moleques sabidos, ou não, e menos velhas babás e velhos “Pai-João”, porque as lembranças dos tempos da escravidão já estavam esmaecendo.

Na década de 1930 a situação continua mais ou menos a mesma, embora a comédia de costumes já esteja sendo confrontada com outros tipos de peças, mais ambiciosas, das quais são exemplos *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, e *Amor* (1933), de Oduvaldo Viana. Como aliás, são, a partir de 1927, *Adão e Eva* e outros membros da família e demais peças de Álvaro Moreira.

Em 1935 foi representada pela primeira vez no Teatro Santa Isabel, de Recife, a peça de Samuel Campelo²⁶, *Mulato*, em homenagem à data da Abolição do Cativo no Brasil, classificada como comédia pelo próprio autor.

Mas pouco tem de comédia, na realidade, tendo em vista o tema que aborda, a denúncia do preconceito racial e social discriminando o negro e o mulato na sociedade brasileira. Tendo sido escrita numa época ainda relativamente próxima do fim do cativo, 45 anos aproximadamente, foi fácil ao autor criar uma personagem negra, Tatá, ex-escrava, “uma preta velha, limpa, vestida discretamente, com um xale na cabeça” (rubrica da peça, Ato I), avó de um jovem e brilhante advogado, Geraldo, “mulato claro, elegante” (rubrica da peça, Ato I). Ambos fazem parte da casa do Barão do Rio Negro, que criou o jovem ao lado da filha Adélia, sob os cuidados de Tatá, depois que a esposa morreu. Adélia está apaixonada por Geraldo e lhe confessa seu amor; o Barão os surpreende, fica indignado, expulsa o jovem da casa, acusando-o de ingratidão, canalhice e outras tantas ofensas.

BARÃO – (...) O culpado fui eu que criei esta víbora. Está dando o pago.

LUÍZ – É próprio da raça e do sangue vil que lhe corre nas veias!

Geraldo avança contra Luiz, primo de Adélia e repellido por ela em suas pretensões amorosas. O médico amigo da família, Fulgêncio, procura

detê-lo e Tatá, que apareceu, corre para o neto, querendo saber o que está acontecendo.

LUIZ (*Irônico*) – Sonhava casar com Adélia...

TATÁ – E por que não pode casar?

LUIZ (*Sempre mordaz*) – Ora, filha de um nobre casar com o neto de uma escrava... uma moça branca casar com um mulato...

Tatá dispõe-se então a falar.

TATÁ (...) eles não podem casar porque...

LUIZ (*Petulante*) – Por quê?

TATÁ (*Frisando a frase*) – Porque são irmãos!...

O espanto e a consternação dos presentes vão se acentuando à medida que Tatá continua, contando que a mãe de Geraldo era filha dela e do pai do Barão, irmã, portanto, deste que, mesmo sabendo do fato, não hesitara em seduzi-la. Geraldo era filho dos dois e realmente irmão de Adélia.

TATÁ – Eu não disse nada a ninguém. A negra, a filha do negro que os brancos prenderam e que um branco matou; a negra, a quem um branco roubou a honra, que viu a filha desonrada pelo branco que era seu irmão, perdoou tudo isto por gratidão às sinhás brancas que foram boas para ela e para sua filha e por amor ao mulatinho seu neto, esperando que assim ele fosse feliz...

(Ato II)

Geraldo sai com a avó da casa do Barão, pretendendo continuar sem seu auxílio a já vitoriosa carreira de advogado. Adélia vai procurá-lo; é recebida pela vovó Tatá e lhe diz que pretende morar com eles porque não dava mais para viver com o pai, sabendo de tudo. Tatá procura dissuadi-la, mas a moça insiste e vai para dentro da casa. Geraldo chega, pensa impedi-la de ali ficar, mas toma outra decisão depois de refletir um pouco. Chega Fulgêncio e Geraldo mostra-se extremamente lúcido sobre a sua situação como um descendente de escravos na sociedade em que vive, mas não deprimido. Pelo contrário:

GERALDO (...) – Serei o mulato que se imporá pelo talento e pelo dinheiro e gostarei de saber que os que se humilharem perante mim digam covardemente, baixinho, mordendo-se de inveja: “mulato pernóstico”!

Fulgêncio acha que Geraldo está magoado com o que aconteceu, muito mais do que parece. Mas este, perturbado pela idéia das taras que poderá ter herdado por causa da relação incestuosa dos pais (teoria em que

acredita e baseado na qual conseguira a absolvição de um cliente acusado de obrigar a filha a abortar, depois do seu relacionamento sexual forçado com o irmão gêmeo), e mesmo já se considerando um monstro, diz que prosseguirá no seu intento, fazendo de Adélia sua amante, uma vez que ela o ama e é correspondida por ele. A moça, que o ouviu, corre para seus braços, confirmando seu amor.

A pronta intervenção de Tatá, judiciosa e firme, faz os dois caírem em si e desistirem de uma união que não poderia ser legalizada pelo casamento. Geraldo sai, nervoso, mas já contido em sua revolta e Adélia voltará para a casa paterna.

Samuel Campelo, advogado, promotor público e delegado de polícia, interessado pelo teatro desde os dezesseis anos, escreveu várias peças, tendo atuado como amador e incentivador de várias atividades teatrais em Recife.

Em *Mulato*, tratou com bastante seriedade o tema escolhido, evitando apelar para as personagens negras estereotipadas ainda comuns na época. A aparente comicidade da peça deve-se a duas personagens brancas, dona Silva e Pacheco, freqüentadores da casa do Barão, pessoas mesquinhas, ambiciosas e sem escrúpulos; pela maneira como tratam Tatá e Geraldo, às vezes, reforçam o sentido da denúncia do preconceito racial, sobrepondo-o mesmo ao conflito básico da peça: o incesto.

Pois Geraldo, se não fosse mulato e neto de escrava, portanto discriminado socialmente, apesar das aparências em contrário, ao saber do grau de parentesco que o unia a Adélia, inteligente e criterioso como era, provavelmente teria outro tipo de reação. Não pensaria em vingar-se, usando a irmã da mesma forma como seu pai fizera com sua mãe.

Assim, por trás de Tatá e Geraldo atuam ainda os fantasmas da escravidão, com seu cortejo de miséria, dor e aviltamento do ser humano, gerando situações como as que a peça apresenta.

Ao findar da década, entretanto, as duas peças do autor gaúcho, Ernani Fornari, parecem dar novo alento à personagem negra.

Em novembro de 1938 é encenada no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro a comédia *Iaiá Boneca*, com um elenco que reunia os melhores atores da época. Entre outros, Olga Navarro, Luiza Nazareth, Lúcia Delor, Rodolfo Mayer, Delorges Caminha, Sadi Cabral, este no papel do moleque escravo, Cristino, e Palmira Silva, no de Merenciana, a velha babá. Isto é, dois atores brancos interpretando personagens negras.

Ambientada num engenho nas cercanias do Rio de Janeiro, em 1840, a peça tem como pano de fundo as manobras políticas e palacianas pela maioria de D. Pedro II, um ato político que talvez contivesse a agitação em que o país vivia desde a renúncia de D. Pedro I. Findas as regências, era de esperar-se que os ânimos também se acalmassem.

O engenho é bem administrado por um Conselheiro da Corte, que vive com as netas, as duas irmãs, Alina e Boneca, e Dedê, já quase solteirona, amarga e maldosa. Boneca, 15 anos, é irmã de leite do moleque Cristino, 17 anos, filho da babá Merenciana. Os contratempos usuais para retardar um desfecho feliz para as duas irmãs – o casamento com os respectivos amados –, englobam cenas em que as personagens negras são mostradas da maneira típica de muitos autores do século anterior, liberais, mas não afetados por pruridos abolicionistas. Tanto Cristino quanto Merenciana são duas pessoas do tipo escravos fiéis, inteiramente dedicados aos amos, a ponto de se sacrificarem por eles, prazeiramente.

Iaiá fora responsável, involuntariamente, por um acidente que deixara Alina semiparalítica. Ela brigara com o namorado Valdemar, afilhado do conselheiro, e Iaiá, querendo que fizessem as pazes, a empurrara de mau jeito, provocando-lhe uma queda perigosa. Embora fosse ainda criança, tinha 11 anos, o acontecimento a afetara muito. O jovem partira para Lisboa, a fim de formar-se em medicina. Ao voltar, Iaiá já está com 15 anos, embora pareça ainda uma criança traquinas, sempre ajudada em suas brincadeiras pelo moleque (!) Cristino. Ela já percebera que Arnaldo, primo pobre e secretário do conselheiro, apaixonara-se pela irmã e estava resolvendo a ajudá-los. Com a volta de Valdemar, que se admira por vê-la mocinha e logo se apaixona por ela, sendo correspondido, há esperança de cura para Alina, o que deixa o conselheiro duplamente feliz porque pensa que, reconciliados, os dois assim se casarão.

A moça já está quase curada, falta apenas usar um aparelho ortopédico, construído com dificuldade no próprio engenho. Então se descobre que ele fora quebrado e Cristino fugira de casa. Dois fatos, cuja ligação logo se estabelece, deixando o conselheiro enfurecido, pois até então nenhum negro fugira do engenho (e eram alforriados, quase todos). Incontinenti, manda chamar um capitão-do-mato para caçar o fugitivo, apesar das lágrimas de Iaiá, que não compreende o que aconteceu.

Nesse ínterim, ocorre a decretação da maioria de Pedro II, Alina cura-se inteiramente e confessa seu amor por Arnaldo e não por Valdemar, como o avô pensava. Cristino é capturado, volta para o engenho, sujo, maltratado, amarrado pelo pescoço e, diante do choro de Iaiá, que gostava muito dele, confessa:

CRISTINO (*Beijando-lhe os pés*) – Iaiá, perdoa seu neguinho.

BONECA (*Chorando*) – Por que fizeste isso, Cristino? (*Cristino arqueja. Boneca vai curvar-se para ele quando o feitor avança*)

FEITOR (*Segurando-o pela cintura e jogando-o aos pés do conselheiro*) – Passa pra qui que é o teu lugar, negro fujão!

CONSELHEIRO (*Penalizado*) – Oh! não, que horror! Tira-lhe essa corda do

pescoço. (*Feitor executa com brutalidade e retira-se para o fundo*) – Então, não dizes nada? (*Enérgico*) Responde, negro!

BONECA – Responde, Cristino!

VIGÁRIO – Fale, meu filho!

CONSELHEIRO – Por que fizeste isso?

CRISTINO – Eu... eu queria me desgraçar, sinhô.

CONSELHEIRO – Não; a quem tu querias desgraçar, miserável, era Sinhá Alina! E por quê? Não te tratamos sempre bem?

CRISTINO (*Voltando-se para Alina, dolorosamente*) – Perdoa neguinho, Sinhá. Neguinho não queria fazê mal pra Sinhá. Neguinho só queria se desgraçar.

CONSELHEIRO (*Olhando-o firme*) – Mas por que querias tu te desgraçar? Fala!

CRISTINO – Pru quê sinhô queria desgraçar minha Iaiá! (*Arnaldo, Valdemar, Vigário e Vadiço olham-se significativamente*)

BONECA – Cristino!

DEDE – Negro desaforado!

CONSELHEIRO (*Erguendo-se*) – EU?!... Mas tu tens o topete de falar-me assim?! (*Brandindo a bengala*) – Eu amasso-te os ossos!

ALINA E BONECA (*Esta correndo para junto do conselheiro e pegando-lhe o braço*) – Vovô! Não, vovô!

VIGÁRIO E VADICO (*Simultaneamente*) – Senhor conselheiro!... compadre!

CONSELHEIRO (*Baixando o braço*) – Mas é de estarrecer! Eu querer desgraçar minha neta! (*Boneca abraça-se ao avô*) – E é um negro da minha senzala quem me diz isso! Grande canalha!

CRISTINO – Sinhô e sinhá Dedê queria que o dotô curasse sinhá Alina pra ele casá com ela (*Todos se olham compreensivamente*)

Com algumas pressões mais, o conselheiro acaba tendo a total confissão de Cristino.

CRISTINO (*Depois de olhar para Boneca e Valdemar*) – Pru quê... prquê de quem Iaiá gosta é do dotô... (*Situação*) – Eu ouvi ela dizê que amava ele sem sabê, dês di pequenininha... Eu vi ela chorá pru causa dele!

(ATO IV)

Claro que tudo se esclarece e os felizes pares se completam.

O tratamento dado às duas personagens negras, o moleque Cristino e sua mãe Merenciana (o feitor e o capitão-do-mato são mulatos, mas apenas figurantes) não difere do que era dado por um autor liberal de antes da abolição. A boa babá e o “neguinho fiel” foram criados dentro dos padrões costumeiros e como tal agem no decorrer da peça. Merenciana, depois da fuga do filho, não demonstra receio ou amargura pelo seu destino, caso seja capturado, muito mais preocupada em cumprir suas obrigações de escrava de dentro de casa. E Cristino, embora tenha um papel mais acentuado (porque é um dos suportes da comicidade da peça, o outro sendo Vadiço, o compadre do conselheiro e pai de Valdemar), nem por isso se pode

dizer que, com sua fuga mal explicada, conduz a ação dramática para este ou aquele desfecho. Fugindo ou não, Alina se curaria (logo foi feito outro aparelho) e confessaria seu amor por Arnaldo, pois era essa sua intenção; e a promessa de Valdemar a Boneca, de só tornar público o amor dos dois, para o conseqüente pedido de casamento, quando Alina estivesse curada também não dependia do comportamento do moleque. Que provavelmente só foi engendrado pelo autor para conferir à comédia um toque de sentimentalismo e comiseração por aqueles pobres negros que, num passado bem recente, tinham sido escravos e serviam ainda, na atualidade, para conferir verossimilhança a uma reconstituição da sociedade escravocrata brasileira.

A estereotipia que marca as personagens dificulta a avaliação de sua autenticidade como seres humanos. Merenciana nem parece mãe de Cristino e este age, aos 17 anos, como um garoto de 10 ou 11 anos, a quem, realmente, não se pode confiar nenhuma incumbência mais séria e de quem se pode ainda esperar brincadeiras de mau gosto.

O outro grande sucesso de Ernani Fornari, que ganhou o grande prêmio *hors concours* da Municipalidade de Porto Alegre, e Medalha de Mérito, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, em 1940, foi a peça em seis quadros *Sinhá Moça chorou...*, encenada pela companhia Dulcina-Odilon.

Como a anterior, tinha como pano de fundo um momento histórico, a Revolução Farroupilha (1875/1845), em virtude de que o par de namorados se separa, durando a separação os dez anos da insurreição.

Flor (a Sinhá Moça), gaúcha, enamora-se do alferes Felipe, do Rio de Janeiro, que vem para o sul, a fim de se casarem. O descontentamento político fervilha, os ânimos se exaltam, principalmente o de Anésio, primo e pretendente apaixonado, rejeitado por Flor. Um incidente grave num comércio faz com que o alferes Felipe seja obrigado a prender Leocádio, pai de Flor; obrigação que ele cumpre forçado, a contragosto. Leocádio entende, mas Flor, desesperada e exaltada, não perdoa Felipe e o casamento não se realiza.

Os dez anos da luta são entrevistados através de pequenos incidentes, que vão mostrando a dureza e a violência da guerra fratricida e a sua caminhada para o desfecho amargo. A figura de Garibaldi é evocada, ligando-a a um fictício romance com Manuela, prima de Flor. O incidente mais grave, porém, é o que se relaciona com Felipe que, desgarrado de sua tropa, muito ferido, está nas terras da estância de parentes de Flor, onde ela, a avó e Manuela estão refugiadas. Cinco anos se tinham passado e Flor, agora noiva de Anésio, corajosa e destemida, atira num soldado inimigo que está próximo da casa, sem saber que se trata de Felipe. Recolhendo o ferido, re-

conhece-o, manda que tratem dele, mas não lhe dirige a palavra. E quando Anésio chega, atraído pelos tiros, ela não vacila em entregar Felipe, como prisioneiro, ao primo. O orgulho sufocava seu grande sofrimento interior.

Finda a revolução, Flor, sem a avó e o pai, mortos, este em combate, pretende professar. Ela pensa que Felipe morreu por causa dos ferimentos, quando Anésio o levava para o campo de prisioneiros. Este, que aprendera a apreciar Felipe durante o convívio com ele, vem despedir-se, renovando o pedido de casamento. Mas Flor recusa, porque deseja ser fiel à memória de Felipe, a quem nunca deixou de amar. Entretanto, Felipe não morrera e estava de volta. Usando de artifícios para vencer a resistência da moça que, inclusive, agora sabe o motivo de Felipe ter resolvido levar Leocádio preso (assim ele estaria seguro e salvo de um fim pior, dada a exaltação reinante), o alferes consegue chegar até a moça e a reconciliação se dá. E Flor, sabedora da verdade, vendo Felipe e perdoada por ele, finalmente chora...

Na peça há três personagens negras de razoável importância: Balbina e Prudêncio, pretos forros, crias da casa de Flor, e Benedito, escravo de Felipe, a quem fora prometida alforria, quando do casamento. E, como era de esperar-se, mesmo de uma das melhores companhias dramáticas da época, a Cia. Dulcina-Odilon, atores brancos, pintados de preto, fizeram os papéis das personagens negras. Um deles, de bastante nome então, Aristóteles Pena, fazia o Benedito, embora fosse apenas mulato.

A comicidade da peça, naturalmente, fica por conta deles. Balbina está sempre sendo admoestada por Santa, avó de Flor, pessoa autoritária, mandona, desabusada, parecendo eternamente irritada, mas excelente criatura, no fundo. A negrinha é desajeitada, tem a mania de torcer os pés para dentro e vive sob constante ameaça de Santa de levar umas bengaladas, para endireitar a posição. Prudêncio gosta dela e ela está apaixonada por Benedito, que conheceu quando esteve na Corte com Flor.

Benedito é um negrinho frajola, cheio de modismos cariocas, não sabe andar a cavalo, o que parecia uma heresia aos gaúchos. O seu comportamento também contribui para a comicidade da peça, no contraste que faz com o calmo e ponderado Prudêncio. A coragem também não é um de seus atributos. Na estância, quando descobrem que há um soldado desgarrado por perto, Benedito, já forro, que ficara com a família por causa de Balbina, parece ter sumido e ela vai procurá-lo:

BALBINA – (...) (*Repentinamente desconfiada*) – Pera aí, Sinhá Moça! (*Vai pé ante pé até a mesa e levanta, súbito, a toalha. Benedito está lá embaixo, de cócoras, os olhos muito arregalados, batendo o queixo*) – Nego sem-vergonho! Que é que tu tá fazendo aí, porcaria de home?

BENEDITO – Eu... eu tava catando cartucho, Barbina!

BALBINA – Passa já aqui pra fora, nego pinóia! (*Benedito vai saindo, muito*

murcho) – Vergonha da minha cara! Entences tu deixa as mulhé peitando e vai se escondê?!
SANTA – Crioulo covarde! Cruzes!

FLOR (*Voz dura, cenhos cerrados*) – Benedito, vá aí fora buscar aquele ferido!

BENEDITO – Mas, Sinhá Moça... já tá escuro!... Pó... pó... pode havê...
FLOR (*Voz irada, apontando-lhe a arma*) – Vai, se não lhe atiro, negro!

SANTA – Racho-te os miolos, patife!

BENEDITO (*Saindo a correr*) – Eu vô, nhá Santa! Não é perciso!

SANTA (*A Balbina*) – E é com essa “droga” que você vai se casar, Balbina!... Nossa Senhora!

BALBINA (*Choramando*) Ele me paga, dona Santa! Ele há de tirá aquelas bombacha e enfiá carça curta de criança! Mecê vai vê! (Quadro IV)

Benedito sai em busca do ferido que, afinal, era Felipe. A última cena do Quadro mostra-o de bombachas cortadas acima dos joelhos e com ar muito envergonhado.

Em seguida ele foge da estância e reaparece, mais tarde, ao lado de Felipe, quando este volta a Porto Alegre, finda a revolução. É ele quem vai sondar a casa de Flor antes de Felipe aproximar-se. Está muito elegante, de bengala e luvas brancas, cartola e casaca verde, num luxo espalhafatoso, que espanta Manuela, Balbina e Prudêncio, estes casados há cinco anos e com filhos.

BENEDITO (*Dirigindo-se para a escada*) – Sim, Sinhá... (*Parando e voltando-se*) – Prudêncio, eu vi lá dentro os camandongos de ocês... Cumo é que ocês arranjar tantos neguinhos crescido, em tão pouco tempo, gentes?

PRUDÊNCIO – É... é que eles tão vindo aos grupos, Benedito.

BENEDITO – Puxa! que ocê não deixa de sê sempre o mêmo exagerado!

BALBINA (*Zangada*) – E que é que você tem com isso, hein?

MANUELA (*Tirando o pano da cabeça*) – Deixe de conversa e vá de uma vez, Benedito.

BENEDITO – Sim, Sinhá... Essa neguinha tem uma imprecância com as minhas carças! (*Sai ligeiro*)

E vai buscar Felipe, de acordo com o combinado com Manuela.

Quando, finalmente, Flor se rende ao amor que sente por Felipe e cai aos seus pés, ele pede ajuda a Balbina para levantar a moça:

BALBINA (*Aproximando-se*) – Mecê!... Nossa Senhora do Rosário! (*Manuela também ajuda a levantar Flor que está rindo e chorando. Prudêncio chega e também vê a cena, assombrado*)

BALBINA (*Recuando, emocionadíssima*) – Meu Deus! Sinhá Moça está chorando!

PRUDÊNCIO (*Com os olhos em lágrimas*) – Sinhá Moça tá chorando!

OS DOIS (*Felipe*) – Sinhá Moça chorô!... Sinhá Moça chorô!

(*Continuam os soluços de Flor*)

(Quadro final)

Nenhuma grande diferença na criação e tratamento das personagens negras da peça. Como na anterior, elas cumprem a sua função de fazer rir, neste caso para aliviar a tensão, uma vez que não se trata de uma simples comédia de costumes. As pequenas diferenças existentes correm por conta da ambientação da peça, o Sul do país, com seus usos e costumes diversos dos da Corte, mais capazes de produzir heroínas do tipo de Flor, fortes, corajosas, duras, sabendo conter seus sentimentos. Características que, diluídas, se repetem em Balbina, tornando-a um pálido reflexo da Sinhá Moça.

A comédia de costumes paulista de Oduvaldo Viana, *O Castagnaro da festa* (1927), ao colocar em cena num cortiço do Brás os costumes dos imigrantes de várias nacionalidades, neles incluiu os de um português, casado, como não podia deixar de ser, com uma mulata nordestina, Guilhermina. O português Alfredo é o dono do cortiço, um homem grosseiro e violento, que tem grandes brigas com a mulher a propósito de tudo, chegando mesmo a lhe dar pancada. Ela está sempre a lamentar-se:

– Que porcaria de vida a minha!

Mas quando alguém toma a sua defesa e critica o português, ela responde ligeira:

– Grosseiro, não! Ele tem toda a razão. A senhora não tem nada que meter sua colher onde não é chamada. Ele é meu marido, pode me descompor ou me dar pancada, ninguém tem nada com isso. O corpo é meu, quem apanha sou eu.

Esta fala já define a personagem, mesmo porque o seu relacionamento com o marido gira sempre em torno disso. Assim mesmo, a peça contribui para mostrar o conagraçamento de elementos de várias origens, pois Guilhermina, além de ser casada com o português, dá-se bem com todos os moradores do cortiço.

O aproveitamento da personagem negra não seria, entretanto, a meta da comédia paulista.

SEGUNDA PARTE
O TEATRO BRASILEIRO A PARTIR DE 1945

A PERSONAGEM
E A DRAMATURGIA BRASILEIRA

CAPÍTULO 4

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

O Teatro do Estudante, não sendo um movimento renovador da dramaturgia, não se preocuparia, naturalmente, com a existência da personagem negra brasileira. E nem estrangeira, pelo que se poderá ver do seu repertório.

Quase que o mesmo se diria do grupo Os Comediantes, se a sua contribuição para o processo de revitalização do teatro brasileiro tivesse ficado só na criação de uma nova mentalidade teatral voltada para a cenografia e a direção. Felizmente, ela significou também a libertação da dramaturgia nacional, abrindo-lhe novos caminhos, em dezembro de 1943, com a estreia da peça do então jovem Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*.

E essa libertação, na forma e no conteúdo, talvez tenha sido também responsável, ou tenha possibilitado o desenvolvimento de outro processo igualmente libertário — o da personagem negra no teatro brasileiro, retirando-a do obscuro lugar que vinha ocupando. Mas, dessa vez, a tentativa e concretização caberiam aos próprios negros, não mais aos brancos.

Em 1941, um grupo chamado La Santa Hermandad, constituído de poetas argentinos e brasileiros de passagem por Lima teve oportunidade de assistir à peça de Eugene O'Neill, *Emperor Jones*, no qual o principal papel era, como habitualmente, representado por um ator branco pintado de negro. Por algum motivo, uma vez que não constituía novidade, o fato despertou a atenção de um dos componentes do grupo, Abdias do Nascimento, 30 anos, negro, natural de Franca, estado de São Paulo. De família humilde, pai sapateiro, mãe costureira, Abdias fizera o Exército e, preocupado com sua escolarização, conseguira formar-se em Direito, exercera outras profissões (contador, gerente de banco) e como jornalista é que participava do grupo que viajava pela América Latina em 1941.

Passado o primeiro impacto, a visão de um branco pintado de negro, vivendo a personagem negra do *Emperor Jones*, despertaria em Abdias do Nascimento a idéia de lutar contra essa prática, também comum no Brasil. Mas só em 1944 é que teria condições de concretizar o plano que começara a esboçar-se em Lima, da criação de um Teatro Experimental do Negro, que extrapolasse a finalidade dramática, propondo-se também a "resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana degradados e negados pela violência da cultura branco-européia; propunha-se à valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte (...) denunciando os equívocos e a alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido"²⁷.

Ao mesmo tempo, o TEN se dispunha a alfabetizar, se preciso, seus primeiros elementos, a serem recrutados entre operários, empregadas domésticas, favelados sem profissão definida e modestos funcionários públicos, procurando incutir-lhes uma nova visão de sua condição social, ao mesmo tempo que mudar a imagem que os brancos faziam dos negros, baseada quase que só em estereótipos herdados da escravidão.

Tarefa difícil, mas não impossível. Afinal, embora mal reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quilcumbre, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média. Mesmo o Bumba-meu-boi, cuja fonte é discutida, sofreu influência negra, visível nas personagens Mateus e Bastião, "negrinhos gozados", germe dos futuros negrinhos pitorescos das comédias de costume²⁸.

No decorrer do século XVII não há referências sobre manifestações ou influências de negros escravos no que existia como teatro brasileiro de então. Mesmo porque, uma verídica experiência dramática, com toques de tragédia, estava sendo vivenciada por eles nas planícies e serras das Alagoas²⁹. Mas, da segunda metade do século XVIII, talvez mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintados de branco. Alguns desses negros chegariam a ser famosos atores, como Vitoriano, ex-escravo, que em 1790 maravilhou o público presente aos festejos promovidos por um Toledo Rendon, de Cuiabá, com seu desempenho na peça *Tamerlão na Pérsia*. Dois outros escravos, o par Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina, também se notabilizaram nos papéis de Rei e Rainha de Congada, espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 1811, com enorme sucesso.

Seria, porém, o mulato quem mais se dedicaria à profissão de ator, normalmente considerada desprezível, vergonhosa, abaixo mesmo das mais infames e criminosas. Com o rosto e as mãos cobertos de uma camada de branco e de vermelho, despertaria atenção e comentários até mesmo de viajantes estrangeiros ilustres, que andaram observando a terra e os costumes brasileiros desde a segunda metade do século XVIII até meados do século XIX³⁰.

Padre Ventura, corcunda e mulato, à frente de um grupo de também mulatos, encenaria suas peças na sua Casa da Ópera, no Rio de Janeiro, que seria destruída por um incêndio em 1767. Entre 1753 e 1771, a famosa Chica da Silva manteve o seu teatrinho particular em Diamantina, levando o repertório clássico da época, como, de resto, o faziam as companhias então existentes, pois a nossa dramaturgia, ainda ensaiando os primeiros passos, nada tinha de nacional. Limitava-se a copiar servilmente o modelo europeu, completamente alienada dos aspectos da cultura branca e negra nativos. O que levaria, provavelmente, Tomás Antônio Gonzaga a ironizar, referindo-se aos espetáculos realizados em Vila Rica, em comemoração ao casamento do Infante português, dizendo que "os três mais belos dramas seriam estropiados, repetidos por bocas de mulatos".

Paradoxalmente, a criação de um teatro realmente nacional em 1838, com a conjugação de três fatores básicos: uma dramaturgia, atores e empresários brasileiros³¹, foi limitando e acabou por liquidar a atuação teatral efetiva e fundamental do negro e do mulato (este, menos, porque podia disfarçar a origem) na cena brasileira. A sua competência nesse setor, porém, ficara demonstrada. Talvez em outros também, embora a história oficial nada registre a respeito.

Mas, se o negro e o mulato deixavam de ser atores, pelo menos chegariam a ser personagens até de grande importância de várias peças nacionais entre 1838 e 1888³². Posição que perderiam, entretanto, após a abolição da escravidão, por motivos que o presente trabalho estuda.

A revalorização do negro, quer como ator, quer como personagem, pois, seria uma das metas do TEN. O primeiro passo para esse fim foi a formação de um grupo, recrutado nos meios possíveis, mas disposto a trabalhar nesse sentido. E sua primeira experiência de palco foi a colaboração ao Teatro do Estudante para encenação da peça *Palmares*.

Para sua própria estréia, entretanto, precisaria de uma peça adequada, que refletisse a situação do negro após a abolição do cativeiro, que não foi possível encontrar, pois havia pelo menos uns cinquenta anos que a dramaturgia brasileira deixara de se interessar seriamente por personagens negras.

O TEN decidiu-se, então, pela peça *Emperor Jones*, de O'Neill, que a cedeu graciosamente para encenação. Os atores ensaiaram durante seis me-

ses sob a direção do professor Ironides Rodrigues, em salas cedidas pela UNE e a peça foi estreada no dia 8 de maio de 1945 (dia em que se comemorava o fim da Segunda Guerra Mundial)³³, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aguinaldo Camargo de Oliveira revelou-se um excelente Brutus Jones, sendo muito elogiado pela crítica. A tradução da peça era de Ricardo Werneck Aguiar e os cenários, de Enrico Bianco. Parecia estar encerrada a época do ator negro só poder expressar-se através da comichade tosca e da palhaçada.

Obtida a primeira vitória, a segunda fase do TEN seria estimular a criação de uma dramaturgia de negros, não só para negros ou escrita por negros, embora se admitisse que eles exprimissem melhor que um branco os problemas que enfrentavam. Mas assim se evitaria cair num círculo fechado, coisa que o TEN não pretendia.

Não se cria nada de um dia para o outro, porém, e o TEN em sua segunda montagem, teve de apelar novamente para O'Neill. *Todos os filhos de Deus têm asas* contou com a participação, entre outros, de Ruth de Souza, Ilena Teixeira e do próprio Abdias do Nascimento, saudado pela crítica como um ator "que revela certa capacidade para o trágico"³⁴.

E antes de poder contar com peças de autores brasileiros para seus espetáculos, teve de apelar, ainda, para O'Neill, *O moleque sonhador*, para Camus, *Calígula*, e trechos de Shakespeare.

A primeira obra da nascente dramaturgia de negros, dentro do espírito do TEN, de não fechar o círculo, foi escrita por um branco, Lúcio Cardoso. *O filho pródigo* estreou em 1947, interpretada por Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e outros, com cenários de Santa Rosa, pintor e cenógrafo, outra grande expressão da negritude no Brasil.

✦ O TEN exerceria, ainda, sua influência em São Paulo, onde grupos negros também tentaram fazer seu Teatro Experimental, com peças de autores americanos. Um deles encenou em 1966 *Blues for Mr. Charles*, de James Baldwin. Houve, ainda, tentativas mal definidas de se fazer teatro negro em Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador. E no Rio de Janeiro, desde 1950, Solano Trindade fazia o seu Teatro Popular Brasileiro, havendo também o grupo liderado pelo ator negro, Milton Gonçalves, que em 1966 encenou *Memórias de um sargento de milícias* e *Arena conta Zumbi*³⁵.

✦ O TEN que, segundo a definição de Abdias do Nascimento, "não é apenas uma associação artística ou sócio-política, mas um experimento sócio-racial tendo em vista o adestramento gradativo da gente negra, com acesso só nas classes de campesinato e operariado (...)", organizou também promoções como Rainha das Mulatas e Boneca de Piche, procurando ree-

ducar o gosto estético pervertido pelas pressões e consagração dos padrões brancos. Com a mesma finalidade, promoveu em 1955 um concurso de artes plásticas sobre o tema Cristo Negro. Ainda sob o seu patrocínio, em 1945 foi realizada em São Paulo a Convenção Nacional do Negro, preparatória do I Congresso do Negro Brasileiro. em 1950, e a Semana do Negro, em 1955.

O TEN também editou o jornal *Quilombo*, que não teve condições de manter-se por muito tempo.

O próprio TEN, segundo Abdias do Nascimento³⁶, não conseguiu sobreviver, vítima da sistemática, sutil, mas insidiosa discriminação contra qualquer movimento que ponha a nu a realidade do preconceito racial contra o negro no Brasil. É preciso levar-se em conta, porém, que os movimentos teatrais de vanguarda, e o TEN era um deles, sempre enfrentaram grandes dificuldades, não só por falta de apoio oficial, como pela natural reação do público em geral diante do que contraria suas costumeiras expectativas, em qualquer terreno. Principalmente quando esse público está habituado às comédias de costumes inconseqüentes ou dramas convencionais.

Já em 1966 o Ministério do Exterior impedia o TEN de se apresentar no I Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, não o incluindo na Delegação Brasileira para o Festival, sendo inúteis os protestos e denúncias dirigidos à Unesco e ao Presidente do Senegal contra tal procedimento. No II Festival do Negro (1977), nova ausência do TEN, em conseqüência da mesma política que o impedira de participar do primeiro³⁷.

Apesar de não mais existir o grupo inicial, a experiência teatral do TEN não foi perdida. Já praticamente não se vê mais atores brancos interpretando personagens negras, embora estas ainda sejam raras nos palcos brasileiros.

Mas houve, realmente, uma razoável expansão de uma dramaturgia para negros, como queria Abdias do Nascimento, escrita por autores nacionais novos ou já conhecidos, da qual procuraremos analisar alguns textos.

CAPÍTULO 5

A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Auto da Noiva foi escrita especialmente para o TEN por Rosário Fusco em 1946³⁸. Ele mesmo intitulou a peça como “farsa em um ato, prólogo e quatro quadros”. As personagens são de difícil análise por serem mais arquétipos que propriamente tipos. O que se poderia, aliás, deduzir de algo que mistura poesia, fantasia e misticismo com um tênue conflito não desenvolvido seria a tendência ou anseio do negro em branquear. Mas não se trata exatamente disso.

VOZ – Alveja, negra, limpa, negro.
Lava, negra.
Seu destino é clarear.
Seu destino é fazer branco
aquilo que o branco sujar.

Uma jovem, Filha, é assediada por um negro (namorado) e um branco. Ela pensa em casar com o negro, mas sabe que, antes, terá de ser do branco, para procriar um mestiço, pois tinha de cumprir seu destino. Já fora assim com a mãe, razão pela qual é mulata.

E é o que acontece. A jovem e o branco se encontram e o namorado negro está à espreita. O branco diz:

Meu amor te clareou
Branca estás
Branca serás
Pela tua geração.

O namorado se revolta:

Ai, infame! Ai, miserável! Se não te visse e ouvisse, como eu podia saber.

E o namorado crava uma faca no peito do branco.

No dia do pedido oficial do namorado uma menina vem avisar que há um homem branco morto no jardim.

As vizinhas comentam:

VIZINHA I — É branco, está morto e anda.

VIZINHA II — Com uma faca no coração.
É branco, está morto e anda.

(...) Diz que é espírito da carne.

(...) Diz que vem aqui só pra ver
O que vai acontecer,
Se o pedido vai ser feito.
Pois se não for, dá-se um jeito.
Assim é que ele diz.

E dá-se um jeito mesmo. O branco entra, sujo de sangue, lívido, cabelo desalinhado, faca no coração. E o ventre crescido da jovem desaparece de repente. Ela diz ao namorado:

Amor, livre estou.
Estou livre.

O branco se despede, sai junto com a mãe da jovem. O namorado negro toma posição entre os violeiros e a Filha diz:

Amor, livre estou.
Estou livre.
Não te posso recusar.
Meu destino está cumprido.

CORO — Cumprido.

NAMORADO — E o meu cumprido está.

Se o próprio autor não classificasse como farsa o que escreveu, poder-se-ia tomar a peça como uma alegoria sobre a miscigenação inevitável do povo brasileiro, apoiada, fundamentalmente, como no passado escravista, no concurso da mulher negra. Ela é quem “cumpre o seu destino”, gerando primeiro filhos mulatos. Só depois é que poderá dedicar-se ao homem de sua cor e com ele procurar perpetuar a sua raça.

O filho pródigo, de Lúcio Cardoso³⁹, estreou em 1947 no Teatro Ginástico, sob a direção de Abdias do Nascimento, com cenários e figurinos de Santa Rosa.

Num vale de uma terra que não se sabe onde fica e num tempo que não é determinado, o que pode emprestar ao texto um sentido de parábola, uma família negra lavra os campos e vive numa espécie de comunidade patriarcal. Mas há os descontentes, os que sonham com outros horizontes, vislumbrados por estranhos peregrinos que, dia e noite, passam em frente à casa, às vezes parando, às vezes só acenando de longe. Estranhamente também, os peregrinos andam de tal forma velados que não se consegue ver a sua cor.

Aila, nora do patriarca, casada com Manassés, interroga um peregrino:

AILA (*Com paixão*) — É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?

PEREGRINO — Que adiantaria, se houvesse uma gente diferente?

AILA — Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.

PEREGRINO — Também as raízes foram criadas por Deus.

AILA — Mesmo as mais longas e negras, as que mergulham mais fundo no seio da terra?

PEREGRINO — Mesmo.....

AILA (*Sombriamente*) — Não, não é verdade. Sinto que Deus não se importa com a gente que cresce no vale...

PEREGRINO — Por que diz isto?

AILA — Porque longe daqui deve haver criaturas belas, mais felizes. É destes seres brancos e delicados que Deus cuida.

O peregrino a conforta dizendo que todos lá fora são negros.

AILA (...) — E no meu coração nascia o desespero e eu sonhava com homens brancos, delicados, que trouxessem no pensamento outra idéia que não fosse a de arar o campo e aproveitar o tempo para sementeiras. (...) Afinal, pensei comigo mesma: como podem ser negros como eu os que nascem em terras tão felizes? Como podem ser ásperos, duros, torcidos como a raiz do espinheiro que cresce nestas terras?

O outro filho do patriarca, Assur, tem aguçado o seu desejo de partir com a chegada de uma peregrina envolta em longos véus negros, logo por ela mesma levantados.

ASSUR (*Num grito, recuando*) — Uma mulher branca!

Pelo jeito, ele nunca tinha visto uma mulher branca. Não só ele, mas também sua irmã Selena, o pai e Aila ficam maravilhados.

AILA — Oh! Se eu pudesse ficar todas as noites exposta à luz da lua, se a minha carne pudesse se tornar fria e cor de prata como a desta mulher!

A peregrina é uma tentação de fuga para todos, menos o pai, que se revolta contra isso. Inutilmente, porque Assur irá mesmo embora apesar da confissão de amor que lhe faz Aila, sua cunhada.

Mas ele volta, rico, cheio de presentes para todos, até perfumes para o caçula Moab perfumar a cabra que sempre acompanha...

Aila, cada vez mais apaixonada e louca para partir, instiga Assur a matar o irmão, Manassés, seu marido, para que possam fugir juntos.

AILA — Faça-o por mim, Assur, que sou mais ardente e amorosa que a mulher branca.

Como Assur não tem coragem, ela mesma apunhala o marido pelas costas. Chega o pai, toma conhecimento de tudo, fica horrorizado. Assur diz que partirá sozinho, mas o patriarca o obriga a levar Aila, como castigo. E fica velando o filho morto.

Mas Assur volta sozinho no dia seguinte, não mais ostentando riqueza, e diz ao pai que ficará definitivamente com ele, assumindo o lugar de Manassés.

Agostinho Olavo, um dos fundadores do Grupo Os Comediantes,⁴⁰ procurou dar a sua contribuição ao TEN escrevendo *Além do rio*, trazendo a personalidade de Medéia para as terras da América, por obra e graça dos mercadores de escravos africanos.

Assim, o que está em jogo (ou em cena) não são os valores da cultura negra, religiosa ou não, ou o problema racial, e sim o eterno sentimento da mulher apaixonada e abandonada pelo seu amor: o ciúme.

Ambientada na sociedade escravagista de fins do século XVIII, a peça se vale da estrutura psicológica da Medéia grega, para expor a reação idêntica de sua similar e homônima africana, quando abandonada pelo mesmo Jasão: mata a rival e os próprios filhos e volta para o seio de sua raça. Joga também com elementos musicais e dançantes, ritualescos ou não, que deveriam embelezar bastante o espetáculo.

Mas tudo isso nada tem a ver com a proposição do TEN. Medéia, branca ou negra, o que nela importa é o estudo psicológico do ciúme, magistralmente iniciado por Eurípedes no século V a.C., e muitas vezes retomado, entre nós, como em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Em 1948 Sandro Polônio e Maria Della Costa levaram à cena no Teatro Fênix, do Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski e cenários do próprio Sandro, a peça de Nelson Rodrigues⁴¹, *Anjo negro*, escrita em 1946. A peça não foi escrita especialmente para o TEN, embora esteja incluída na antologia organizada por Abdias do Nascimento.

O ódio e o preconceito racial expressos de uma forma peculiar, a um

tempo lírica e trágica, e um comportamento que extrapola o limite da normalidade convencional, dificultam a análise das personagens da peça, o negro Ismael e a branca Virgínia, se quiséssemos fazê-la dentro de uma ótica realista. Melhor seria tomá-las como símbolos do preconceito racial levado às últimas consequências (a mãe que mata os filhos gerados de uma união forçada com um negro), do ódio misturado ao amor que um negro sente pela esposa branca que circunstâncias brutais lhe trouxeram, que o repele, e cuja rejeição aprofunda nele o ódio à própria cor.

Ismael segrega do mundo a esposa para que ela não veja mais ninguém, principalmente brancos. Em contrapartida, ela mata os próprios filhos, filhos dele, tal o horror que sente pelo marido. E a última vingança é conseguida por intermédio do branco Elias, irmão de criação de Ismael, com quem tem uma relação carnal que a fará mãe de uma menina. Que Ismael, por sua vez, cegará ao nascer (como fizera com Elias) a fim de que ela veja o mundo pelos olhos dele: um mundo onde só há negros e só seu pai é branco.

Crescendo, Ana Maria vai sendo completamente dominada por Ismael, a ponto de repudiar a própria mãe; quando mocinha, o seu apego a Ismael se torna tão grande que não hesita em acompanhá-lo na intenção de encerrar-se num mausoléu de vidro, que ele mandara construir para nele encerrar-se com Virgínia.

Esta é uma personagem contraditória, cujos sentimentos opostos de ódio e de amor acham-se perigosamente próximos da linha divisória que os separam. Tão próximos, mesmo, que acabam por se integrar, a ponto de Virgínia confessar:

VIRGÍNIA — Agora, eu não! Eu te quero preto e se soubesse como te acho belo, assim como os carregadores de piano!...

Já Ismael é uma figura monolítica, com um só inalterado propósito desde que possuiu Virgínia. Frio, racional, sua atração pela esposa branca baseia-se, assim mesmo, naquilo que ela tem de inatingível para ele. Não consegue perpetuar-se através dela e precisa disso para que possa “branquear-se”, pelo menos na descendência.

Há outras personagens negras na peça, as dez senhoras que rezam no velório do último filho morto por Virgínia, e que fazem o papel do coro. E também as quatro negras seminuas, que vêm buscar o caixão para levá-lo ao cemitério e conversam com Elias, quando este chega à casa de Ismael. Mas são elementos de menor importância, apenas ajudam a compor o quadro sombrio e tétrico onde se desenrola a luta entre Ismael e Virgínia.

A confissão de amor de Virgínia leva Ismael a mudar de planos. Encerra Ana Maria, rival da mãe, no mausoléu, sem que a jovem perceba o

que está acontecendo e a última visão que se tem dela é o seu lento escorregar ao longo das paredes de vidro, cansada de lutar por uma salvação impossível.

Enquanto isso, Virgínia e Ismael se entregam com frenesi a um novo ato de amor do qual nascerá outra criança a ser, provavelmente, também morta pela mãe.

Pois, como o coro das senhoras negras sentencia:

SENHORA (*Voz de contralto*) – Vosso amor, vosso ódio, não têm fim neste mundo.

TODAS (*Grave e lento*) – Branca Virgínia!...

TODAS (*Grave e lento*) – Negro Ismael!...

É a visão pessimista e poética de Nélson Rodrigues da eterna oposição entre as duas raças, problema mais difícil de ser resolvido do que se poderia imaginar, ao ser decretada a abolição do cativeiro.

Aruanda, escrita por Joaquim Ribeiro⁴², estreou no Teatro Ginástico em dezembro de 1948, produzida pelo TEN e dirigida por Abdias do Nascimento.

Rosa Mulata, casada com o negro Quelé, queixa-se à velha tia Zefa que o marido, sempre cansado dos trabalhos de candomblé, já não conseguia mais amá-la. Tia Zefa justifica a canseira porque Quelé é cavalo de santo. Rosa Mulata, mestiça, crê e não crê nos orixás.

ROSA (...) – Porque os deuses de Aruanda só vêm nas horas de silencioso pavor (...) porque são terríveis, esses deuses.

ZEFA – Gente de Aruanda vem de longe (...) gente de Aruanda também sofre, também ama.

E ela conta que, quando jovem, tinha voz pra cantar, chamava e ele vinha de Aruanda e a procurava para o amor.

ROSA – Ele? Quem era ele?

ZEFA – Era Gangazuma (...). Gente de Aruanda não envelhece. (...) Minha voz tá rouca e ele tá longe, não escuta...

Ah! quando era moça! Quanta vez eu fazia negro rodá e receber Gangazuma no corpo. Eu ficava cantando o ponto sagrado.

O vento soprou

A chuva caiu

A rola gemeu

E vem Gangazuma

Meu homem chegou.

Mesmo velha, Zefa não esquece Gangazuma e lamenta que ele não mais a escute.

Rosa, sozinha, sonhadora, espera Quelé chegar, moído de cansaço, só querendo dormir. Rosa quer amar. E canta o ponto. Gangazuma vem de Aruanda e se instala no corpo cansado de Quelé, dando-lhe nova força.

QUELÉ – Vem. Sou seu homem.

ROSA – (*Como que hipnotizada, encaminhando-se para o negro*) – Meu homem.

Dá em diante Rosa não mais se queixou. E Quelé começa a desconfiar que ela tem um amante.

QUELÉ – Rosa Mulata, eu sinto que você não é mais a mesma.

ROSA – Todos nós mudamos. Vamos envelhecendo cada dia que passa.

QUELÉ – Não. Você está cada vez mais mulher (...) É, mas sinto outra em você.

Ele pressente algo que não sabe o que é. Rosa continua chamando Gangazuma e o ama furiosamente no corpo de Quelé, que continua desconfiado. Finalmente descobre a verdade ouvindo uma conversa de Rosa com tia Zefa.

ROSA (*Numa exaltação*) – Desgraçada que seja. Pouco importa. Chamei Gangazuma e ele veio. E a ele estou presa por laços mais fortes do que a vida e a morte, porque são laços sobrenaturais do amor eterno. Ele me ama, tia Zefa, ele me ama!

E Quelé fica sabendo que Gangazuma usa o seu corpo para amar Rosa. Desesperado, quer vingar-se, mas Rosa não o teme, quer a morte para encontrar-se definitivamente com Gangazuma.

O ódio e o ciúme de Quelé impedirão seu desígnio. Ao invés de matá-la, ele a fere com a faca, dilacerando-lhe os seios, o rosto, a pele do corpo.

Quelé – Destruí tua beleza, desgraçada!

Zefa reaparece, rindo satisfeita porque a rival não mais a incomodará. Gangazuma odeia a feiúra. Chamado pela velha, ele surge. Rosa se aproxima e ele a repele:

QUELÉ (*Empurrando-a*) – Sai, posta de sangue! Mulambo de gente. (*Atira-a ao chão*).

ROSA (*Caída, vendo Gangazuma subir a escada*) – Gangazuma! Meu amor! Leva-me... Leva-me embora daqui!

QUELÉ (*De mãos para o alto sobe a escada e desaparece na ladeira, num gemido sensual de besta à procura de fêmea*) – Ahn! Ahn! Ahn!

Carregada de erotismo e totalmente envolta na densa atmosfera do candomblé, *Aruanda* serve-se de um *back-ground* bastante original e bem utilizado para contar uma estranha história de amor e ciúmes, na qual a cor da pele e a raça são elementos essenciais.

Rosa, com sua parte de sangue branco, não é completamente crente do candomblé e só quando o amor a domina é que ela se entrega inteira à religião de seus antepassados negros. Dominada pelos sentimentos e pela irracionalidade, ela se distancia irreversivelmente da Rosa Mulata das primeiras cenas, personagem construída dentro de uma concepção realística (a mulher que se queixa e se ressentida da indiferença amorosa do marido). Passa do plano do real para um plano onde a exaltação mística e erótica destrói aquelas características, deixando em seu lugar apenas a mulher que precisa desesperadamente do amor e vai buscá-lo onde ele possa estar. Além do limite entre o sonho e a realidade.

Uma crítica racionalista da peça e de suas personagens esbarraria com o seu lado fortemente irracional e teria de referir-se apenas à forma realista com que o autor criou as figuras do negro velho Pai João, com suas recordações da infância num engenho, das fugas da senzala, de noite, pra assustar o pessoal da casa grande, pra bulir com as mucamas de Iaiá, pra cantar *lundus* olhando as estrelas, pra deitar embaixo da gameleira e amar a Maria Conguê, dentro da noite escura, que ainda esconde o negro fujão, como ele próprio, quando tinha fugido pro Quilombo, e do moleque Benedito, sempre atazanando a velha tia Zefa, pedindo pra ela contar histórias, roubando doces do seu tabuleiro, anunciando a morte e o enterro do Pai João. E da própria tia Zefa, quando conversa coisas triviais com Rosa Mulata, bem como de Quelé, marido traído.

Mas Rosa e Gangazuma-Quelé transcendem o realismo, para se situarem no limiar da magia e do fantástico que podem, também, arrastar o espectador para o mundo onde se agitam os deuses de Aruanda.

Filhos de santo, de José de Moraes Pinho⁴³, foi levada à cena em março de 1949, no Teatro Regina, sob a direção de Abdias do Nascimento e com cenários de Santa Rosa.

Com alguns toques de crítica social e muitos elementos de cultura religiosa negra, a peça, como a sua heroína, Lindalva, não chega a definir-se.

A lavadeira Ana, negra, tem uma filha também negra, Lindalva, que está sendo assediada por um médico, branco, casado, que cuida da saúde da velha. Ela está indecisa, apesar da pressão da mãe para que aceite o médico. Josias, um amigo de infância, também a ama e Lindaura, outra negra, amiga da casa, tem uma afeição exagerada pela moça, mesclada de elementos homossexuais. Lindaura está doente, com tuberculose, adquirida na fábrica onde fizera trabalho pesado.

Roque, um negro pai-de-santo sem escrúpulos, chega e domina Ana, fazendo-a abandonar o terreiro onde é mãe-pequena e sua Ialorixá, prometendo-lhe que a fará mãe-de-santo do terreiro que vai abrir.

Mas o que ele realmente pretende é possuir Lindalva, que lhe tem horror. Lourenço, irmão da moça, que trabalhava num porto do Sul, chega, fugido da polícia, porque se metera em greves. Roque promete fechar-lhe o corpo, mas antes que o faça, a polícia cerca a casa e Lourenço morre no tiroteio.

Roque está senhor da situação e continua querendo possuir Lindalva, que o repele, como também repele as investidas de Lindaura para arrastá-la para o mangue, onde as duas ficariam juntas para sempre.

Para complicar mais a situação, Lúcia, esposa do médico, que antes brigara com Lindalva por causa do marido, vem pedir à moça que ajude o coitado, que está se extinguindo de desespero porque a jovem o recusara. Josias também está presente porque pouco antes salvara Lindalva das mãos de Roque. Pede-a em casamento, dizendo-lhe lindas coisas que a moça está ouvindo, alheia a tudo, olhando para frente "onde a escuridão da rua parece chamá-la". E ela simplesmente se vai, deixando Josias desesperado, chorando suas mágoas:

Ó meu grande Orixá-lá!
Senhor dos pretos e dos brancos!
Senhor da terra e do mar!...
Ai, meu grande Orixá-lá!
Ai, meu grande Orixá-lá!

(*Cai abatido sobre um tamborete. Do terreiro chega o vozerio dos filhos de santo saudando a presença de algum orixá...*)

A personagem Lindalva é mal desenvolvida, o mesmo acontecendo com Lindaura. A referência à sua doença, adquirida no trabalho pesado da fábrica, é totalmente irrelevante, não constituindo, na verdade, nenhuma crítica à situação do negro assalariado, pois o que é importante como característica da personagem é a natureza de seu apego a Lindalva.

Roque é o vilão, cujo mau caráter independe da cor. E, como vilão, é totalmente mau e sem caráter mesmo. Apenas, como conviria a um bom melodrama, sua maldade não é castigada... E Lourenço, deixando-se envolver por sua lábria, mostra uma ingenuidade que contradiz com a experiência que poderia ter, sendo um portuário do Sul do país...

Abdias do Nascimento escreveu *Sortilégio* (*Mistério negro*) especialmente para o TEN, espetáculo que foi dirigido por Léo Jusi, com cenogra-

fia de Enrico Bianco; e levado à cena no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957.

A peça, segundo o próprio autor, “não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negros”. Estes apenas sublinham a evolução do drama íntimo do herói, com sua atmosfera de mistério e irrealismo, comparando com seus elementos próprios, orixás, filhas-de-santo, cavalos de Omolu, etc.

Basicamente, a peça aborda o conflito íntimo do Dr. Emanuel, um negro formado em direito e casado com uma branca, Margarida, mas que sofre na carne os preconceitos de uma sociedade branca. E agravados pela convicção de que Margarida o desposara porque antes perdera a virgindade (fato ainda grave na sociedade do pós-guerra). O verdadeiro amor de Emanuel tinha sido a negra Ifigênia, mas que o repelira porque aspirava a “branquear-se”, compartilhando o corpo com todos os brancos que podia seduzir. O que não a impedira, entretanto, de, enciumada, inventar amantes para Margarida e insinuar que o filho que ela esperava não era seu. Se fosse procuraria abortar por não suportar a idéia de ter um filho de pele escura.

Num acesso de ciúme, raiva ou despeito, Emanuel estrangula Margarida e foge para um terreiro de macumba, no alto de um morro, com a polícia em seu encalço. Na densa e misteriosa atmosfera do terreiro, Emanuel começa a vacilar entre a sua formação cultural branca, que o levava a renegar o cristianismo, e o chamado do sangue e da raça, expresso na religião e no culto do seu povo. Definindo-se, ele despoja-se de toda a roupa, símbolo da civilização que acabava de repelir, reintegrando-se, liberto, a seu meio e submetendo-se ao sacrifício final, que confirma essa libertação: deixa-se atravessar pela lança de Exu, empunhada pelas filhas-de-santo.

A peça não se desenvolve linearmente e sim através de *flash-backs*, com elementos não realistas e contínuas intervenções de aparições de Ifigênia, que não se sabe se também morreu, e de Margarida, esta bem morta, filhas-de-santo, orixás, etc. E o que se filtra através desse tipo de encenação é a tomada de consciência do negro sobre sua situação no mundo dos brancos: a libertação estaria na rejeição dos elementos da cultura branca, que o tornam fraco, porque alienado dos valores de sua raça, e a sua aculturação não o integra realmente na sociedade a que aspira pertencer. Ao contrário, ela repele-o e persegue-o:

EMANUEL (*Evocando*) – Naquela noite já estava noivo de Margarida. Fomos a um baile. Na volta, de madrugada, resolvemos caminhar um pouco. Subitamente encostou ao nosso lado uma camioneta da polícia.

I VOZ AGRESSIVA – Um negro beijando uma branca!

II VOZ AGRESSIVA – É um assalto.

III VOZ AGRESSIVA – Está agredindo.

EMANUEL – Os tiras me surraram. Socos... pontapés. Me atiraram no carro de presos.

MARGARIDA (*Protestando*) – Não me assaltava. Não me agredia. Ele é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?

EMANUEL – Eu, noivo dela! Grades, outra vez grades...

Humilhação que também acontecera quando, contra sua vontade, acompanhara Ifigênia à delegacia, onde ela fora queixar-se de, sendo menor, ter sido seduzida por um branco.

IFIGÊNIA – “Dura lex, sed lex”. Não é assim que se diz? Eu tinha 17 anos. Donzela...

EMANUEL – Se estava tão certa da lei, por que chorou? Vi amargura no seu rosto quando o delegado...

VOZ AGRESSIVA – Acaba logo com esses fricotes, vagabunda.

IFIGÊNIA (*Tornando-se sincera*) – Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra... Mas você estragou tudo. Por que agrediu o delegado? Aqueles polícias te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh! Meu Deus! O delegado rasgou sua carteira de advogado, jogou tudo no lixo...

VOZ AGRESSIVA – Meta o doutor africano no xadrez.

Já Ifigênia sempre desejara “ascender” até os brancos e Emanuel, de uma certa forma, a ajudara a tornar-se uma grande artista. Mas a recriminava por só pensar nos brancos que podiam dar-lhe oportunidades.

IFIGÊNIA – Negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como frequentar lugares decentes? Que rapaz de cor me ofereceria a festa desta noite?

Ela tenta justificar-se, dizendo que só os brancos podiam ajudar sua carreira. Mas Emanuel, furioso, acusa-a de entregar-se aos brancos por interesse, não por amor ou desejo.

IFIGÊNIA – Usei meu corpo como se usa uma chave. Você me ensinou a imitar as colegas brancas. Então? Qual era a vida delas? Você sabia... vestidos elegantes... perfumes franceses, música, uísque...

Com o tempo, Ifigênia se tornara ninfomaníaca:

IFIGÊNIA (...) – Só importava meu desejo de homens. Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado (...) tudo servia! Tão bom satisfazer desejo do homem!

E Margarida, branca, loura, casara com Emanuel fingindo (ou não) amá-lo loucamente ou, pelo menos, tentando consolá-lo da triste solidão:

MARGARIDA (...) — Disse que sua solidão bastava, te ajudava a viver. Uma solidão impenetrável de rocha. Somente pedras dentro de você. Desanimaria qualquer outra. Menos a mim. Eu insisti. Com dedicação e muito sofrimento. Plantei a flor da minha ternura na face daquela rocha. Transformei meu corpo numa flor áspera, flor de sangue, vermelha.

EMANUEL (*Rápido*)... Rosa sangrenta que não tive em nossa noite de núpcias.

Minha esposa já era uma...

IFIGÊNIA (*Vibrante, num grito*) — Prostituta!

O fato de Margarida não ter prevenido Emanuel sobre a sua não virgindade o amargurara bastante, tanto mais que não sentia nela correspondência às suas efusões:

— Você tinha nojo de se encostar em mim.

Apesar disso, não quisera matá-la, apenas assustá-la. E chora diante do seu fantasma, porque a matara mesmo, pois suas “mãos tocaram de leve a garganta dela”.

O último pensamento de Emanuel, ao libertar-se para sempre dos valores da civilização branca, de certa forma o consolara: afinal, ele acabara enganando os brancos, pois fingira aceitá-los quando, no fundo, os rene-gava.

O *Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé⁴⁴, estreou em janeiro de 1961 no Teatro Escola Martins Pena sob a direção de Aylton de Menezes.

Raimundo, um negro educado, instruído (“Eu, um homem educado na Bahia, que quase tirei o curso superior [...]” — Ato II), apaixonou-se por uma branca, Leonor, prostituta arrependida, levando-a para o interior, onde tem um negócio de extração de madeira. Seu casamento desperta ódio em Rita, bela mulata que o amava, e que fará tudo para prejudicar o casal.

Isidro, mulato forte, e Belarmino, negro simplório e bondoso, são empregados de Raimundo. O primeiro, revoltado, invejoso, mau-caráter, deseja vingar-se não de possíveis afrontas do patrão, mas da sua situação de empregado, que ele considera ser sempre uma vítima explorada. Além disso, inveja Raimundo por ter uma mulher branca.

(...) Mas depois tem a pele macia de Leonor pra acariciar. E eu não tenho ninguém! Ninguém! Quando acaba, ainda quer pegar Rita! Mas ele vai ver! (Ato I)

As coisas se complicam realmente com a chegada de Ernesto, o tipo que seduzira Leonor, lançando-a na prostituição e explorando-a, e que vem atrás dela, querendo levá-la de volta à antiga situação.

Através de Isidro ele faz saber a Leonor que matará Raimundo, se ela não voltar com ele. A moça resiste. Raimundo, desconfiado, a interpela,

ela confessa e, ante a sua indignação e ciúme, diz que ele pode matá-la, pois o amor dos dois viveria melhor no céu. Raimundo nada faz.

Mas Ernesto não desiste; pede a Isidro para tocar fogo nas madeiras empilhadas, aproveita-se da confusão e tenta arrastar Leonor com ele. Ela reage, grita, Raimundo aparece, armado, atira contra Ernesto, que faz do corpo de Leonor o seu escudo. Ela recebe o tiro e cai. Ele larga-a e procura fugir, mas o segundo tiro de Raimundo o mata. Desesperado, Raimundo agarra-se ao corpo de Leonor moribunda, que diz perdoá-lo, que o ama e que o amor dos dois viverá melhor no céu.

Rita chega, correndo, Raimundo grita-lhe que procure um médico, mas é tarde, Leonor está morta. Belarmino aparece, todo choroso e diz:

— A mardição caiu em riba de ocê. Foi castigo de Oxalá.

Os conflitos da peça transcendem o problema racial em si, para se situarem mais no social. As referências pejorativas ao negro constituem antes um registro do comportamento mais ou menos usual da sociedade brasileira, mesmo numa região onde há quase uma predominância do negro: a Bahia. E os próprios negros as fazem. Raimundo, furioso porque Rita o acusara de estar embasbacado com a brancura de Leonor, a esbofetee e diz:

— Cala essa boca, negra imunda! (Ato II)

E ainda a chama de negra mandingueira, diabólica, repetindo, inconscientemente, talvez, os estereótipos vindos do passado escravista. Negro, ele mesmo, ainda assim admite a negritude como uma forte ofensa.

E não só ele. Isidro, que é mulato, quando quer ofender o negro Belarmino, que ele acha ingênuo e idiota, também o chama de “negro burro! — negro adulator!”. (Ato I)

Mas onde o autor retrata o mais alto grau do preconceito racial é nas falas de Ernesto, ao referir-se a Raimundo, chamando-o de “urubu, crioulo, pássaro preto” e, na sua revolta ao saber que Leonor casou mesmo:

ERNESTO (*Num choque*) — Não! Casada! Não brinca! Essa, não! Com esse negro imundo! (*E ante a revolta de Leonor*) Você! Você teve a ousadia!... Você me paga!... (Ato III)

Isso, depois de tê-la considerado louca, por aceitar a idéia de ter um filho de um negro.

Como pano de fundo da peça ouve-se sempre o ruído dos atabaques ritmando vozes masculinas e femininas que cantam um ponto de terreiro.

Rita é uma crente fervorosa de Pai Felipe, que Raimundo, tentando livrar-se de influências atávicas, renega e rejeita.

RAIMUNDO (...) – Mas eu não tenho medo, não. (*Olha para o céu*) Deus é grande! E eu tenho o corpo fechado.

RITA – Você não disse que não acredita mais nisso? E Pai Felipe disse que seu fechamento de corpo não voga mais não. Ele já desfez tudo.

RAIMUNDO (*Amedrontado*) – Não acredito, não. (*Reflete e dominando-se*) – Que me importa!

E Rita diz que Pai Felipe amaldiçoou os dois porque Raimundo era filho de fé e não podia ter abandonado a seita e a raça, casando com uma branca. (Ato I)

Nesse momento fica evidente que o preconceito racial também existe por parte dos negros, apegados às suas crenças e tradições, que Raimundo repele, apoiado nos conhecimentos que adquiriu no mundo dos brancos, mas sem estar muito seguro do que faz. Rita lhe diz que sua resistência em morar na cidade com a mulher, como lhe prometera, era fruto do seu receio do julgamento que os brancos fariam do casamento de Leonor com um negro e o conseqüente desprezo que votariam aos dois.

O batuque sublinha todos os momentos importantes da peça, como a lembrar sempre as raízes étnicas e místicas das personagens. E a sua presença é tão forte que até a branca Leonor sofre uma irresistível atração pelo ritual africano. Chega mesmo a atender ao convite de Rita, para acompanhá-la numa dança e Raimundo a surpreende, ficando furioso:

RAIMUNDO – Não quero isso na minha porta, não, ouviu?

RITA – Exu que te persiga!

RAIMUNDO (*Receoso, sacudindo Rita*) – Rita! Rita! (*Ela reabre os olhos. Ele, zangado*) – Fique com suas más influências lá por onde quiser, ouviu? Aqui, não!

Briga também com Leonor e Rita o ameaça:

RITA – Tu vai ver a tolice. Tu vai ser castigado. Pai Felipe já avisou.

RAIMUNDO – Pai Felipe que vá pro inferno!

RITA – Tu está se condenando. (Ato II)

A violenta reação de Raimundo mascara o temor instintivo das forças que a razão e os estudos o fizeram acreditar serem fantasiosas. Luta contra elas o tempo todo, reprovando o envolvimento de seus empregados Isidro e Belarmino com o candomblé, com a justificativa de que isso prejudicaria o rendimento de trabalho; irrita-se com o batuque contínuo. E, fi-

nalmente, o temor se desmascara quando Leonor está morrendo em seus braços:

RAIMUNDO (...) – Meu Deus! Não deixa que ela morra! Pai Felipe, me perdoe! Eu me arrependo de tudo o que disse do senhor! Eu prometo que vou frequentar o seu terreiro!...

Apesar disso ainda insiste com Rita para que vá buscar um médico. É Belarmino, o negro simplório e crente que encerra o drama:

BELARMINO – Foi castigo de Oxalá!...

O lado místico e o lado racional da peça estão bem equilibrados e retratam mais as características de um segmento da sociedade brasileira do que a filosofia do autor.

Tasso da Silveira⁴⁵ escreveu *O emparedado* não especialmente para o TEN, mas Abdias do Nascimento incluiu a peça na antologia *Drama para negros, prólogo para brancos*, como uma contribuição do seu teatro às comemorações do centenário do poeta negro Cruz e Sousa, ocorrido em 1961.

Baseando-se na figura do poeta, o autor mostra o sofrimento de um homem sensível, poeta, por sua incapacidade de sobrepor-se aos preconceitos da sociedade branca, burguesa.

João da Cruz sente-se rejeitado de antemão porque é negro, o que o leva a também se rejeitar, almejando a “brancura”, como ele próprio confessa ao grande amigo Anselmo, que é branco, referindo-se à esposa, também negra:

(...) Ela percebeu que eu amo a mulher branca, a brancura, como doido... (*Exacerbando-se cada vez mais*) – Que eu desejo a mulher branca, a criança branca, e sofro por ser um negro, e ela ser uma negra, e o nosso filho ter sido um negro... (...) Os meus poemas são para as estrelas, para os lírios, para as supremas brancuras. São gritos de minha paixão secreta. Ela acabou entendendo tudo, Anselmo. (Ato I)

Antes, ele mesmo confessara ao amigo:

(...) eu sou monstruoso. Eu sofro a dor do pai mas sofro outra dor maior ainda: a de sentir a minha monstruosidade diante desse fato horrível que é perder um filho. Escute, Anselmo, no fundo de mim mesmo eu tenho uma alegria diabólica por ter perdido meu filho... Ele era negro como eu, Anselmo. Se vivesse, iria sofrer este horror, Anselmo... Na morte ficou inacessível, inatingível. Agora não poderão... cuspir-lhe na cara...

A radicalização da obsessão de João da Cruz leva-o a considerar a sua cor como um “calabouço”, a sufocá-lo, apesar das judiciosas observa-

ções de Anselmo, que procura convencê-lo de que, independente da cor, todos sofrem pressões e injustiças.

(...) — O mundo é um calabouço para o espírito, quando o espírito mantém vivo o seu senso do absoluto e do eterno.

Maria, a esposa negra de João da Cruz, também morre e um equívoco levá-o a sofrer a última e fatal desilusão, pela qual responsabilizará sua cor: a rejeição do amor que ele sempre sentira por Clarinda, irmã de Anselmo. A moça, pretendendo revelar-lhe o amor que a jovem Amália, mulata de 18 anos, amiga da casa, sentia por ele, induzira-o, sem querer, ao erro de pensar que era dela que se tratava. E tivera de desfazer o engano.

Sozinho, João da Cruz sofre uma alucinação: pessoas diversas espiam da janela e o chamam pejorativamente de NEGRO!

Na cena final da peça, João da Cruz transforma-se no “Emparedado”, figura inserida na página de *Evocações*, do poeta Cruz e Sousa — encerrada num calabouço estreito, sem janelas e sem portas, com paredes que se inclinam sobre ela, como para absorvê-la. Vozes misteriosas repetem: NEGRO! Desesperado, ele exclama:

— Senhor! Não... posso mais. (*As vozes calam-se. João da Cruz rodopia e tomba ao chão, como morto.*)

À parte o esquematismo e a fragilidade da peça, percebe-se que o autor procurou criar uma personagem negra atípica, a meio caminho da figura histórica e da ficção, através da qual se deveria sentir todo o horror do preconceito de cor, destruindo uma pessoa.

Mas, em função, talvez, desse esquematismo, não há aprofundamento da personagem João da Cruz, o que prejudica um tanto o conteúdo, ou a mensagem, que o texto pretende comunicar. Mesmo sabendo-se que na vida real o poeta Cruz e Sousa cultivava também um ideal de “brancura” e que pode ter sido discriminado por causa de sua cor, João da Cruz, a personagem dramática, ressentido de um excesso de lirismo para expressar a sua revolta pelos mesmos fatos. A impressão que fica é a de uma personagem inconsistente, só compreensível dentro de um contexto neurótico, no qual problemas reais podem ser de fato exacerbados.

Maria e Amália são também personagens pouco aprofundadas, cuja presença ressalta a situação emocional de João da Cruz.

CAPÍTULO 6

A DRAMATURGIA DE GIANFRANCESCO GUARNIERI E DE ANTÔNIO CALLADO

O ano de 1947 tinha marcado o fim de Os Comediantes, cuja carreira mostrara de início uma certa preocupação de renovação estética, que lhe foi característica — e mais conteúdo popular, desde que o Teatro Popular de Arte, grupo formado na cidade de Santos por Miroel Silveira, se juntara a eles. *Terras do Sem Fim*, fruto da tentativa dos atores, em cooperativa, de assumir a direção da companhia, não conseguiu deter o desastre financeiro e o grupo Os Comediantes encerrou suas atividades profissionais.

1948 — Sob a direção do industrial Franco Zampari, admirador e entusiasta do grupo Os Comediantes — que chegara mesmo a pedir a colaboração de Ziembinski no projeto que vinha amadurecendo — e de Francisco Matarazzo Sobrinho, fundou-se em São Paulo uma Sociedade Brasileira de Comédias, com a intenção de reunir as atividades de grupos teatrais amadores de bom nível, esporadicamente atuando desde a década anterior. Reformando e adaptando um imóvel na rua Major Diogo, conseguiram transformá-lo num dos mais modernos teatros do país e nele inauguraram, em 11 de outubro de 1948, o Teatro Brasileiro de Comédias, para que tais grupos amadores tivessem um local definido para atuarem. E, sob o nome de Grupo de Arte Dramática, logo se organizaria o primeiro elenco profissional, que atuaria no palco do TBC, sigla que se tornaria famosa e acabaria substituindo o primitivo nome. Faziam parte desse elenco, como artistas exclusivos, Cacilda Becker, Madalena Nicol e Maurício Barroso, que atuaram sob a direção de Adolfo Celi, que veio de Buenos Aires, onde estava trabalhando, para integrar-se ao grupo.⁴⁶

Começava assim no Brasil mais uma experiência teatral de grande porte, em tudo destinada ao sucesso, ao contrário do TEN. Entretanto,

não isenta de críticas. A principal era que o TBC se desinteressara em estimular uma dramaturgia voltada para a realidade brasileira. Pode-se avaliar, então, como isso se refletiria na dramaturgia para negros.

Essa crítica, porém, não teria total fundamento e se basearia no fato de o TBC, em seus melhores tempos, incluir no seu repertório poucas peças de autores nacionais. Ressalte-se que os autores escolhidos, tais como Abílio Pereira de Almeida, Clô Prado e Edgar da Rocha Miranda eram ligados à alta sociedade e escreviam sobre problemas relacionados com ela e seus integrantes. Até mesmo o tema da peça de Abílio Pereira de Almeida, *Paiol Velho* — encenada, em 1950, pelo TBC — sobre a propriedade da terra, ainda era examinado pelo autor do ponto de vista da aristocracia decadente do café — a incapacidade dos donos da terra de fazer progredir o patrimônio edificado por seus antepassados.

Nessa peça há uma personagem mulata, pouco mais que figurante, Bastiana, que ajuda Lina, mulher de Tonico — o administrador desonesto e ambicioso, que fica com as terras da fazenda Paiol Velho — em seus afazeres domésticos e facilita desabafos e confidências da moça, que esclarecem o espectador sobre fatos já ocorridos.

Mas a terra, sempre terra, ficará ainda na família dos antigos donos, uma vez que o filho que Lina espera é do jovem e desmiolado herdeiro que não soubera resguardar a sua herança.

Somente na fase final do TBC é que a realidade brasileira dentro de uma visão muito mais ampla seria enfocada em peças como *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Vere- da da salvação*, de Jorge Andrade.

A reação ao estilo de teatro implantado pelo TBC e mesmo seus antigos propósitos seria representada pelo Teatro de Arena — depois de sua fusão com o Teatro Paulista do Estudante — cuja ideologia marxista o levaria a preocupar-se em pesquisar a realidade brasileira em todos os níveis. Se estimulou o crescimento de uma dramaturgia direcionada para o povo, praticamente não incluiu a personagem negra nesse projeto. Ou antes, incluiu-a englobadamente, considerando o negro, o mulato, como parte do povo, simplesmente. E isto está muito bem colocado na peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, montada pelo Teatro de Arena em fevereiro de 1958.⁴⁷

A peça aborda o direito de greve do trabalhador e a personagem Bráulio é um operário negro, amigo de Otávio, o líder dos grevistas, cuja cor não é essencial para caracterizá-lo e sim a sua profissão, que está na base dos conflitos em que todos se envolvem. O principal é o que ele enfrenta como um operário conscientizado de sua condição, lutando para conseguir adesão dos companheiros numa greve por melhores salários, esgotados os

outros recursos para alcançar esse objetivo. O que vale dizer: conflito de classes, a patronal e a proletária.

O outro conflito, mais um incidente, aliás, é com Tião, filho de Otávio, rapaz criado na cidade e sem vivência dos problemas da coletividade operária, residindo no morro, e que, por isso, torna-se um fura-greves, atitude recriminada asperamente por Bráulio.

Dentro dessas características, Bráulio pode ser encarado simplesmente como mais uma das personagens que se movimentam e agem dentro da peça, passando ao espectador/leitor uma visão realística das condições de vida e de trabalho da classe operária, cujos problemas são comuns aos que pertencem a esta classe, sem distinção de raça, credos ou nacionalidade.

Na peça seguinte de Guarnieri, *Gimba, presidente dos valentes*, as personagens negras são da maior importância, visto que são as principais.

Mas antes de Guarnieri, em 1957, Antônio Callado⁴⁸ escreveu *Pedro Mico*, cujo tema guarda pontos de contato com *Gimba* (1959), razão pela qual nos ocupamos antes da primeira.

Pedro Mico, “malandro de morro, preto, vinte ou trinta anos”, assim o descreve o autor, com bastante propriedade, pois a linguagem e o comportamento da personagem correspondem exatamente a essa descrição. É o herói incontestado da peça, ágil, esperto, uma viva inteligência suprimindo o analfabetismo, comunicando-se inteiramente com os espectadores, que devem ficar presos, atentos à sua forte presença. Preenche todo o texto (e o espetáculo, naturalmente), com a força da sua personalidade, mal deixando espaço para Aparecida, “mulher branca, mesma idade, maltratada”, que ele levou do *trottoir* das praias da Zona Sul do Rio de Janeiro para o barracão no Morro da Catacumba, a fim de ser a sua companheira.

Mas não só para isso.

PEDRO MICO — (...) Eu perguntei logo se tu sabia ler porque eu queria ver se tu servia pra morar comigo e eu sei muito que os cegos só podem é dar com a testa no muro. Comigo não tem negócio de ler não.

APARECIDA — (...) Pensei que tu tinha aprendido a ler.

PEDRO MICO — Eu não ia perder tempo com essa papagaiada. É muito mais fácil arranjar mulher que sabe ler do que encher o coco de letras com traço, com chapeuzinho, com bolinhas, com tudo quanto é besteira (...) Este negócio de ler é mesmo pra mulher (...) No dia em que o homem aprender a ler a mulher só vai servir pra um troço mais e mulher só pra isto até é falta de respeito. Afinal a mãe da gente também é mulher.

O que Pedro quer realmente é saber se os jornais falam de sua pessoa e se a polícia continua atrás dele.

APARECIDA — Ah!... agora estou me lembrando, Pedro Mico! Você foi o cara

que entrou naquele edifício de escritórios lá na cidade (...) O tal do roubo do marinheiro.

PEDRO MICO – (*Ar superior, mas modesto*) Foi o papai. Pensaram que era coisa de marinheiro por causa da minha corda de nós, com o gancho na ponta. Bobagem. Comprei tudo ali no Mercado.

A polícia está realmente procurando-o e Pedro já desconfiou de um sujeito que vive rondando ao pé do morro. Sua intenção era mudar-se para Mangueira, antes que o apanhassem. E quase será mesmo apanhado, por causa da delação de uma “meninota da vizinhança, mulata”, Melize, loucamente apaixonada por ele e desesperada de ciúme desde que Pedro Mico trouxera Aparecida para o barraco.

Amedrontada pela reação da menina, Aparecida quer que Pedro Mico antecipe a partida para Mangueira. Ele, machão, não concorda. E na conversa sobre o que acontecera com companheiros e conhecidos de Pedro Mico em situações semelhantes, Aparecida se lembra da história de Zumbi:

PEDRO MICO – Quem é o cara?

E Aparecida põe-se a contar à sua maneira um tanto fantasiosa a história de Zumbi. Pedro Mico se interessa vivamente:

PEDRO MICO – Mataram ele?

APARECIDA – Não... Ele foi lá no alto do tal morro dos Palmares, bem no lugar que a pedra descia numa rampa de fim de mundo e se jogou lá de cima.

PEDRO MICO – (*Olhos grandes, ouvindo como um menino*) E daí?... Bicho valente.

APARECIDA – Daí? Que é que você queria que acontecesse? Zumbi se espantou nas pedras.

PEDRO MICO – Ah! Isso é que foi uma pena.

Mas Aparecida observa que Zumbi não podia fazer outra coisa, para não voltar e apanhar de chicote do dono dele. E o compara aos malandros que não se incomodam de acabar nas grades, que é lugar mais seguro, ao invés de lutarem por sua liberdade. Floreando sempre a história de Zumbi, vai deixando Pedro Mico cada vez mais impressionado, a ponto de concordar em seguir logo para Mangueira, sem esperar o dia seguinte.

Mas a enciumada Melize já dera o serviço. A polícia está subindo o morro. Cheia de remorsos ela corre a avisar Pedro Mico, já sabedor de tudo pelo irmão da garota, Zemélio.

PEDRO MICO – (*Empurrando Melize, sem brutalidade, vai ao paletó e tira um revólver*) Vivo não me levam.

Aparecida diz que vai sair com Melize para tentar atrapalhar a ação dos policiais e aconselha Pedro a não usar o revólver.

PEDRO MICO – Tu mesma disse que o homem não vai em cana. Que morre mas não se entrega.

APARECIDA – Pelo amor de Deus, Pedro, esquece as minhas besteiras. Deixa eles te encanarem, bem, não liga não e a gente tira você da prisão. (*Pedro a empurra para a saída.*)

PEDRO MICO – (*Abrindo a porta e empurrando-a*) Vai... (*Fecha a porta da frente.*)

Do lado de fora há uma espécie de luta entre os três tiras, Melize, Zemélio e Aparecida, estes tentando ganhar tempo. Quando a porta é escancarada:

MELIZE – (*Um grito, apontando a janela*) Lá... Ai! Ai! Deus de misericórdia!

APARECIDA – (*Num grito lancinante*) Pedro!... Ai! Zumbi te chamou, Pedro?... Pedro!

(*Os investigadores chegam à janela. Um se debruça e, pálido, exhibe o paletó de Pedro Mico, que apanhou do lado de fora.*)

INVESTIGADOR – Vamos apanhar o corpo lá embaixo.

Deixam as duas chorando e saem. A cabeça de Pedro aparece na janela. Aparecida sufoca um grito e faz o sinal da cruz: Zumbi!

Pedro, já dentro do barraco, puxa uma corda cuja ponta se atava num gancho preso ao peitoril da janela.

PEDRO MICO – Zumbi, mas vivo.

Ele simplesmente descera pela corda que o levava abaixo do barraco, construído à beira do barranco e sustentado por traves de madeira, que recentemente inspecionara, após grandes chuvas. Por precaução, deixara a corda, para um caso de necessidade. A história de Zumbi lhe dera a inspiração para o resto. E assim eles podiam ir embora tranquilamente, enquanto os tiras procuravam um cadáver lá embaixo...

Aparecida, ainda impressionada, acha que Pedro Mico, para fazer o que fizera, só podia ser Zumbi mesmo.

PEDRO MICO – (...) É, quem sabe. Mas mais esperto. Se ele tivesse descido lá da pedreira dele de corda, minha filha, acho que resolvia melhor a encrenca.

E a uma observação da mulher, Pedro Mico responde que, se Zumbi estivesse no morro da Catacumba e liderasse o pessoal para tomada das casas da Lagoa, a polícia tiraria logo todo mundo de lá. Mas admite que a “descida era de arromba, ia dar reportagem de chacoalhar os tiras”.

APARECIDA – Tu já pensou Pedro, se a turma de todos os morros combina-se para fazer uma descida dessa no mesmo dia? (...) Tu já pensou Pedro?
PEDRO MICO – Não. Mas vou pensar.

E saem cautelosamente do barraco, de mãos dadas, à luz do sol nascente.

Em *Gimba, presidente dos valentes*, a realidade da vida nas favelas encarapitadas nos morros cariocas é captada mais emocionalmente, porque aí estão em jogo problemas também existenciais (sem descartar, naturalmente, os sócio-econômicos). Gimba, o lendário herói-malandro do morro, procurado ativamente pela polícia, só deseja uma coisa: mudar de vida, “regenerar-se”, ir-se embora para o Mato Grosso na companhia da única mulher que realmente amou: Guiô. E volta ao morro, burlando o cerco da polícia, para encontrá-la vivendo com Gabiró, mas disposta a largar tudo e sumir com ele.

Gabiró, tipo fraco, sem iniciativa, pouco amigo do trabalho, eterno apaixonado por Guiô, não se conforma com sua decisão e delata à polícia o paradeiro de Gimba. Este, em companhia da moça e de Tico, um garoto criado por ela, que está doente, se esconde no barraco da Chica Maluca, velha macumbeira, detestada e temida por todos. Depois de alguns incidentes, com a polícia já cercando o barraco, Gimba, graças à intervenção de um repórter que cobria os acontecimentos e conseguira do delegado garantias de vida para o malandro, resolve render-se. Mas Santana, um tira mal-encarado, mata-o com um tiro, assim que ele aparece na porta do barraco, com as mãos para o alto. E Tico, o garoto que adorava Gimba, seu herói, desesperado, inconformado, “de um salto se levanta e atira. As duas mãos no gatilho. Gabiró deixa escapar um fraco gemido e cai. Tico, chorando, sobe a trilha. Pára junto de Gabiró, revólver na mão, assume as atitudes de Gimba. Apito agudo da polícia”. (Rubrica da peça.)

VOZ – É pro lado do barraco! (*Tico sobressalta-se e sai acompanhado pela sirene dos carros de polícia.*)

Renasceu, pois, Gimba. E é o Negrão, seu velho e fiel companheiro, compositor de sambas do morro, que vende barato para os brancos do asfalto faturarem à custa de sua música, quem conta para a nova geração de malandros a história do herói, que inspirou a carreira ingloria de Tico, agora também caçado pela polícia, como seu antigo ídolo.

Gimba retoma o tema de *Pedro Mico*, acrescentando-lhe toques de tragicidade. O destino de um malandro de morro, negro, é morrer nas mãos da polícia, cedo ou tarde, e é perda de tempo procurar escapar disso. Principalmente quando já não tem o vigor e as ilusões da juventude. Mas Pedro Mico era jovem e queria viver. Rejeitou o destino que os fados procuraram

impor-lhe e construiu um outro, à custa de sagacidade e esperteza. Gimba, então, seria um Pedro Mico que chegou à maturidade, cansado, aspirando apenas gozar um merecido “repouso do guerreiro”, esquecido de que, àquela altura, já não mais podia voltar atrás. Já se tornara, como diziam os versos do samba de Negrão, “malandro triste cansado de vivê e sofrê”, e por isso “sumiu da vida, cansado de cansá”, deixando atrás de si a legendaria lembrança e a certeza de que “sem Gimba, o morro acabou”.

Gimba e Guiô são personagens psicologicamente bem construídas, principalmente esta última, de espírito prático e objetivo, com um fundo de honestidade aflorando em todas as atitudes que toma, o coração generoso se expressando através do afeto e proteção que dispensa ao garoto Tico e do forte apoio e fidelidade de coração a Gimba. Capaz, além disso, de perceber que a possível salvação dele estaria, naquelas circunstâncias, em render-se à polícia, conseguindo convencê-lo da eficácia dessa atitude através de uma argumentação lógica e bem desenvolvida, afastando, inclusive, o fantasma do sobrenatural:

GUIÔ – Não tem macumba nenhuma! Meu negro, me ouve. É a única saída. Deixa de ficar assim, levanta! Vive, luta, se mexe!... Eu estou pedindo, Gimba! Tou agüentando firme por tua causa. Levanta, Gimba! Assim eles vão te ajudá ainda mais!...

Estas palavras coroam o seu longo trabalho de levantamento do moral de Gimba, levado ao mais baixo nível.

REPÓRTER – Então, Gimba! Você se entrega. Daqui a algum tempo você pode ir pra onde quiser, sossegado. Pra que ficar de ameaça, deitado aí, sem esperança de fugir.

GIMBA – Eu já pouco me interesse, moço. Queria só descansá, queria só descanso. Me mataram, chega. Que venham me buscá.

GUIÔ – Pelo amor de Deus, Gimba. Daqui a pouco quem não agüenta mais sou eu! (...) Pensa no que o moço falou, Gimba!...

.....
GIMBA – Tô fraco, Guiô. Não consigo mais me mexê!

GUIÔ – Um pouco de vontade, Gimba. Só um pouco!

GIMBA – (*A Tico*) Moleque, coisa gostosa é tê uma mulata decidida que guarda esperança no coração quando a desgraça te segura!

GUIÔ – Gimba!

GIMBA – Por você, nega valente! Por você.

Sai e é baleado.

A figura de Gimba vai adquirindo contornos patéticos à medida que aumenta o cerco e ele vê cortadas as saídas que imaginara. Com o barraco cercado pela polícia fica impossível descer pela ribanceira por uma corda, pois se tornaria um alvo muito fácil. Então vai se deixando dominar pelo

desânimo, que se converte em medo, que minará ainda mais sua capacidade de resistir. Sem mais coragem para lutar, a morte se apresenta como o fim inexorável, diante do qual só resta baixar a cabeça. E no entanto só voltara porque queria mudar de vida, descansar, ser feliz, viver um pouco como gente, não como bicho fugido, lutando pela sobrevivência.

Pedro Mico e Gimba, frutos do mesmo meio, perdem assim os seus pontos de contato, seguindo cada um o seu caminho.

Interessante, também, é a diversidade de conteúdo nas idênticas tentativas de apoio moral aos dois. Pedro Mico queria entregar-se à polícia e Aparecida o estimula a resistir, invocando o exemplo de Zumbi. Gimba não quer entregar-se, preferindo deixar-se morrer ou matar e é Guiô quem o convence a lutar pela vida, rendendo-se à polícia.

E como polícia é sempre polícia e, podendo ou não, mata sempre o malandro em "legítima defesa", o conselho que deu mais resultado foi o de Aparecida, mas contando, para isso, com a juventude e sagacidade de Pedro Mico, as únicas coisas que o ajudariam a safar-se das dificuldades.

A estrutura de personalidade de Guiô faz lembrar a de Romana, a mulher de Otávio de *Eles não usam black-tie*, na inteireza do caráter, no bom senso e no apoio que dá ao seu homem.

Em *O tesouro de Chica da Silva*, novamente Antônio Callado faz da personagem-título negra a principal figura da peça que, pelo seu tema, contém outras personagens da mesma cor: as mucamas graduadas Amaralina e Esmeraldina, a primeira mucama, além de outras dez, de menor importância.

É a dramatização de um problema real, a devassa sobre as atividades do contratador de diamantes, João Fernandes, apaixonado amante da negra Chica da Silva, a quem cobriu de jóias e de riquezas na faustosa residência que para ela mandou construir no Arraial do Tijuco (hoje Diamantina).

A devassa, que o cúpido Conde de Valadares, Governador da Capitania, Embaixador do Rei de Portugal e do Marquês de Pombal fez, por volta de 1760, sobre as atividades de João Fernandes, ocasionaria sua ruína e volta a Portugal, possivelmente a ferros, acabando com o esplendor da vida de Chica da Silva. Na peça, entretanto, esta, esgotados seus recursos para "comprar" a benevolência do Conde, considerando-se já perdida, é praticamente salva por um jovem apaixonado por ela, D. Jorge, providencialmente filho do Conde de Valadares, que fugira de Portugal e do pai, recusando-se a casar com uma herdeira muito rica e velha, tendo acabado por refugiar-se justamente em Diamantina.

Com a ajuda das mucamas e burlando a vigilância da Guarda, que o Conde já mandara montar à porta dos aposentos de João Fernandes e de Chica, ele se introduzira no quarto desta e surpreendera o Capitão dizendo que ela seria devolvida à senzala. Revolta-se, insulta o Capitão, é advertido por ele e reage, desafiando-o:

D. JORGE — O Capitão morrerá de outra coisa se tocar nesta mulher.

O Capitão aceita o desafio, duelam e é morto. Chica pede ao rapaz que fuja enquanto é tempo: ele recusa, propondo-se morrer com ela, pois lhe seria impossível fugir.

D. JORGE — (...) Ainda que fosse possível, há meu pai.

CHICA — Seu pai?

D. JORGE — Estamos tão perto do fim que nada importa. Agora posso lhe dizer que sou filho do Conde de Valadares (...) só lhe peço que me deixe ficar aqui, morrer aqui. Quando vierem novamente buscá-la, aqui estarei, para morrer por Vossa Mercê.

Chica olha-o com um sorriso compreensivo.

CHICA — Eu o guardarei comigo. Venha.

As mucamas escondem o corpo do Capitão sob um pesado pano vermelho. E Chica repete:

CHICA — Eu o guardarei comigo. Venha. (*Chica toma D. Jorge pela mão e o vai levando pela cena. A luz já está bem mortiça quando o vulto dos dois desaparece por trás da forma quadrada e opaca que oferece a cama com as cortinas cerradas. Ao cabo de alguns segundos, em que nada se ouve ou se vê, sobe de novo a luz e Chica reaparece.*)

CHICA — (*Chamando*) Amaralina! Esmeraldina! Mucamas! (*Todas as mucamas voltam à cena sufocando o riso.*)

E Chica manda chamar Valadares.

CHICA — (*Ajoelhando-se*) Agora sim já posso fazer minhas preces sem fingimento, Ó Senhora dos Pecadores, agora já posso agradecer a graça concedida. (*As mucamas riem*) — Ah! Senhora, eu sei que parece até desrespeito agradecer a graça quando a graça concedida é uma graça pecada. (*Suspira*) Mas há gente como eu, que foge do pecado só para ver o pecado dar uma volta comprida e escorar a gente na curva da estrada. E queira Vossa Glória que nós, que pecamos tantos pecados, deixemos menos pecados para os outros pecarem, aumentando assim a virtude dos que já são virtuosos.

Surge o Conde, pergunta pelo Capitão, ela mostra o cadáver. O Conde apavora-se, Chica manda que se cale:

CHICA — Não. Eu não chamei aqui para que morresse. Chamei para lhe entregar o tesouro prometido.

Era com isso que ela pretendia "comprar" integralmente a benevolência do Conde, e que não possuía, realmente. Abre, então, a cortina que

encobre a cama e mostra D. Jorge adormecido, peito nu, coberto até a cintura. Valadares se espanta.

CHICA — Aí está o seu tesouro. (...) Foi seu filho quem matou, em minha defesa, o Capitão da Guarda.

O Conde fica mais apavorado, pois, se descoberto o crime, seria sua total desmoralização e ruína. Chica, então, insinua:

CHICA — Ouça. Cumpra seu dever. Quando correr a notícia do duelo de D. Jorge com o Capitão, por motivo desconhecido, ponha a guarda no encalço de seu filho (*Aponta o leito*). A guarda não há de encontrá-lo ali. Em seguida, toque para Lisboa e informe a quantos interesse que tudo vai bem com o Contratador e seu morto e o seu Tijuco.

O Conde não tem outro remédio senão concordar e Chica acrescenta, como um consolo:

CHICA — (...) Um duelo por uma mulher nunca desonrou fidalgo nenhum e D. Jorge vai perpetuar o nome da família aqui mesmo, no Brasil. Nós lhe daremos uma bela propriedade.

Tudo arranjado, o Conde dispõe-se a mandar soltar o Contratador, mas Chica pede-lhe que se demore um pouco para fazer isso. O Conde vai saindo e Chica, olhando para a cama, termina o pensamento:

CHICA — Os mansos, os timoratos, como o Contratador, merecem também seu castigo.

A personagem Chica da Silva domina toda a peça com sua vibrante personalidade, mistura de primitivismo, inteligência, coragem para enfrentar situações difíceis e coragem de lutar para vencê-las, ao contrário de João Fernandes, a quem ela acusa de falta de fibra e de sagacidade. O fino verniz da educação e comportamento adequado a uma dama, que ela procurou assimilar sozinha, estala a todo momento, deixando aparecer o fundo rude e áspero de uma natureza indomável, fortalecida pela miséria e sofrimento. E provoca, naturalmente, situações engraçadas, muito bem aproveitadas na peça.

Em *Uma rede para Iemanjá*, pequena peça de um ato, Antônio Callado novamente usa uma personagem negra, realçada por um toque de poesia. Trata-se de um mulato, ou preto, de meia-idade, que todas as tardes, sentado num banco da praia, espera a volta do filho Juca, que desapareceu no mar em busca de Iemanjá. É essa circunstância que lhe permite ajudar uma jovem nordestina, prestes a dar à luz, procurando pelo marido, pedrei-

ro, que a largou por outra, e uma rede na qual possa ter o filho. Por causa disso fugira da maternidade onde o marido a internara.

O pai do Juca, com pena da moça, ajuda-a a procurar o marido na obra em que trabalhava. Lá ficam sabendo que ele sumira mesmo, levando todos os pertences. Deixara apenas uma rede, atirada num canto.

PAI DO JUCA — (*Docemente para Jacira*) — A senhora bem sabia que encontrava a rede.

E a pendura nos ganchos da casinhola do alojamento.

PAI DO JUCA — Agora pode deitar e esperar o menino.

O chefe da obra, a princípio se opõe, achando maluca a idéia de Jacira dar à luz ali na construção. A moça está resignada a voltar para a maternidade. Mas ele decide-se:

CHEFE DA OBRA — Olhe aqui, sabe de uma coisa, se quiser deite-se na rede e não se fala mais nisso.

JACIRA — Mas...

CHEFE DA OBRA — Não tem mas nem meio mas. A criança tem de nascer na rede, que nasça. E não se diga que não é a rede do pai dele. Vamos, entre na rede.

Faz a moça deitar-se e manda chamar o médico que mora no prédio de apartamentos vizinho, para resolver a parada.

Tudo se arranja. O pai do Juca e o chefe da obra sentam-se e ficam esperando.

PAI DO JUCA — (*Em tom meramente explícito e voz baixa mas falando do seu banco para o Chefe da obra*) Meu filho desapareceu no mar há um ano, compreende, e hoje ela veio trazer ele de volta.

CHEFE DA OBRA — Ela? Como?

PAI DO JUCA — É o menino que vai nascer.

Uma espécie de conto natalino, essa espera de um menino que vai nascer um pouco antes do 31 de dezembro, dia em que se reverencia Iemanjá.

Sincretismo religioso do pai do Juca que, misturando as coisas, e na ânsia de encontrar o filho perdido espera que Iemanjá o devolva como um menino Jesus. A simplicidade da casinhola do vigia da obra tem o significado da gruta que acolhera Maria, prestes a dar à luz, e o pai do Juca, ajudando-a carinhosamente a encontrar o aconchego de um refúgio tranquilo, recria a figura de José, em situação parecida.

E a criança que vai nascer, filho de Jacira, ou promessa cumprida de

Iemanjá, consola e reintegra o pai do Juca no mundo da realidade:

TRABALHADOR — (*Ao Pai do Juca*) Você não é o Pai do Juca, que está sempre lá na frente do Posto?

PAI DO JUCA — Acabou minha vigília. Agora não vou mais lá não. (...) Vou mais não.

Antônio Callado escreveu, ainda, *A revolta da cachaça* (1982), não encenada, mas publicada no *Folhetim*, do jornal *A Folha de S. Paulo*, de 1/8/82, de forma reduzida e suficientemente clara para seu completo entendimento.

A peça, em um ato, foi dedicada ao ator Sebastião Prata, o Grande Otelo, e procura mostrar, através do relacionamento aparentemente íntimo e afetuoso entre o escritor branco, Vito, sua mulher Dadinha, e o ator negro, Ambrósio, o que realmente existe por trás disso: o tratamento paternalista que o branco, principalmente o intelectualizado, dispensa ao negro, como para provar a si próprio e aos outros o seu liberalismo e ausência de preconceitos. Esse comportamento, desmascarado na peça, provoca profunda reação em Ambrósio, consciente de que, na sociedade dos brancos, a sua condição continua como no passado: coisa, não gente.

Vito prometera, sem nunca ter concluído, uma peça que consagraria a longa carreira de ator de Ambrósio, feita na maior parte de pequenos e insignificantes papéis. Seria *A revolta da cachaça*, dramatização de um acontecimento histórico ocorrido no século XVII, quando Portugal proibiu Jerônimo Barbalho de continuar produzindo cachaça no seu engenho da Lagoa Rodrigo de Freitas e ele se rebelara, ajudado por um preto forro, João de Angola, morador do morro.

Ambrósio se entusiasmara com o papel e vem cobrar de Vito o término da peça, cuja primeira versão ele possuía. Mas Vito está escrevendo outra peça, que precisa urgentemente terminar. Assim, ele recusa o pedido de Ambrósio, comprometendo-se, entretanto, a arranjar um papel para ele, na peça que está escrevendo.

Ambrósio não aceita, entretanto:

AMBRÓSIO — Uma pequena alteração... Uma bandeja na mão, por exemplo?

VITO — Ambrósio...

AMBRÓSIO — Ou um pires? Ou se trata do chofer da casa?

VITO — Ambrósio, por favor...

AMBRÓSIO — Ou de um bombeiro-eletricista? Só que o crioulo finge que é bombeiro-eletricista mas na realidade é um assaltante. É isso, Vito? Acertei? (...) Agora eu é que digo: Passo!! Não tenho mais tempo a perder não. E só saio daqui com a peça, *A revolta da cachaça*.

A discussão continua acesa entre os dois — ambos irredutíveis em suas razões.

AMBRÓSIO — (...) Garanto que vai te dar tanto trabalho enfiar um crioulo af nessa história de branco quanto acabar minha história, minha peça, a única que me deram e fizeram para mim. Estou esperando, Vito.

Mas Vito se irrita e diz que não adianta Ambrósio ficar, não pode obrigá-lo a escrever; só escreveria sua peça. E termina: "Fim de papo, Ambrósio".

Não agüentando mais a contínua frustração, Ambrósio tira um revólver da maleta e o aponta em direção a Vito.

AMBRÓSIO — (...) Vim aqui cobrar a fama que você me deve. Vim pra morar, pra morrer. Mas no meio do rio ou da rua. Chega de margem.

E se dá o triste desfecho. Enquanto Ambrósio liga os fios de um gravador, onde registrava toda a conversa, Vito aproveita para tentar segurar o seu braço. Ambrósio reage e atira nele.

Toda a problemática do negro, do ator negro, está condensada nessa pequena peça. Ela diz tudo o que depoimentos de atores também confirmam.

CAPÍTULO 7

A DRAMATURGIA DE DIAS GOMES

Três peças de Dias Gomes, *O pagador de promessa*, *A revolução dos beatos* e *A invasão* “são significativas dos novos caminhos que os dramaturgos brasileiros estão procurando: o abandono completo do *drawing-room play*, em favor de uma pesquisa formal, que lhes abra novos horizontes, com a sucessão ininterrupta de cenas, com a preocupação permanente de ritmo, tudo isso resultando numa síntese que se aproxima de um novo teatro épico; é um teatro ao ar livre.”⁴⁹ E, ainda, *A revolução dos beatos* e *A invasão* “têm em comum a observação social, os elementos contrastantes de um determinado grupo humano, a simpatia pelos humildes e a notícia dialética de transformação da sociedade.”⁵⁰

O pagador de promessa (1960) é a história da tentativa de Zé-do-Burro de pagar a promessa feita a Iansã, em agradecimento pela cura do amigo Nicolau, um burro de estimação, vítima de mortal ferida: colocar no altar de Santa Bárbara, a pesada cruz de madeira que carregaria por sete duras léguas. Sua tentativa é obstada pela intolerância do padre Olavo, vigário da Igreja de Santa Bárbara, inconformado com o tipo de promessa feita, que considera sacrílega por misturar divindades do candomblé com santa católica.

Zé-do-Burro, aferrado a suas convicções, estreitamente ligadas à cultura sertaneja, que inclui o sincretismo religioso, não aceito pela Igreja Católica, recusa-se a renunciar ou reformular o tipo de promessa feita, conforme imposição de padre Olavo. Pois renunciar a suas convicções seria o mesmo que renunciar à sua própria dignidade. Sem a reformulação da promessa, entretanto, a cruz não seria colocada no altar de Santa Bárbara.

Da inflexibilidade do comportamento de ambas as partes resulta o conflito trágico, cuja solução dará a Zé-do-Burro a triste vitória: entrará na igreja, com sua cruz, mas morto.

Zé-do-Burro é branco, caboclo, possivelmente. Sua mulher, Rosa, também. Mas Bonitão, o explorador da prostituta Marli, é de “visível ascendência negra, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina. Com exceção dos lábios grossos, sensuais e das narinas um tanto dilatadas” (rubrica no Ato I da peça). Como “preta em trajes típicos, com um tabuleiro na cabeça” também é Minha Tia, a vendedora de quitutes e “mulato, cabeleira pixaim sob o surrado chapéu-coco” (rubricas no Ato II), o Dedé Cospe-Rima. E assim poderiam ser pretos ou mulatos, os capoeiras de Mestre Coca, que levam o corpo de Zé-do-Burro, deitado na cruz, para dentro da Igreja de Santa Bárbara.

Toda essa gente se mistura ao drama de Zé-do-Burro: Bonitão, seduzindo-lhe a mulher; os outros, do seu lado, de certa forma, na disputa com o padre ou se aproveitando da promoção jornalística do fato, levada a efeito por um repórter, envolvendo até mesmo interesses eleitorais.

As personagens negras assim, são circunstanciais, exceto Bonitão; dão cor local e movimentação ao drama. Já Bonitão, contribui efetivamente para o desenvolvimento da ação, não só pelo fato de seduzir a cansada e desiludida Rosa e tentar levá-la à prostituição, beneficiando-se disso, como fazia com Marli, mas por denunciar Zé-do-Burro à polícia.

A polícia está se encaminhando para cercar a praça. Os que estão do lado de Zé-do-Burro o aconselham a fugir e se oferecem para esconder a cruz a fim de que ele possa levá-la de noite para Iansã.

COCA – Vamos todo o mundo levar! Todos os capoeiras da Bahia!

MINHA TIA – É a mesma coisa, meu filho! Iansã é Santa Bárbara. Eu mostro lá no *pêji* a imagem da Santa.

ZÉ – (*Balança a cabeça, sentindo-se perdido e abandonado*) – Santa Bárbara me abandonou! Porque eu não sei!

ROSA (*Desce a ladeira, correndo*) – Zé! Não adianta! Não adianta mais... Falei com o delegado mas não adianta. A polícia já está aí! Vai cercar a praça!

COCO – Eu não disse?

DEDE – É preciso andar depressa, meu irmão!

MINHA TIA – Some daqui, meu filho!

ROSA – Vamos, Zé!

ZÉ – Santa Bárbara me abandonou, Rosa!

ROSA – Se ela abandonou você, abandona você também a promessa. Quem sabe se não é ela mesma que não quer que você cumpra o prometido?

ZÉ – Não... mesmo que ela me abandone, eu preciso ir até o fim. Ainda que já não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo. (Ato III).

Daí em diante os acontecimentos se precipitam, pois Zé-do-Burro, irredutível, encurralado contra a parede, não atende à ordem do delegado para entregar-se:

ZÉ – Agora eu decido; só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto.

Na confusão que se estabelece, policiais e capoeiras se engalfinham na luta para prendê-lo e defendê-lo e alguém dispara um tiro que atinge e mata Zé-do-Burro.

Só então padre Olavo começa a compreender o alcance de sua atitude intransigente. Quer encomendar a alma.

ROSA – Encomendar a quem? Ao Demônio?

Os capoeiras então se reúnem, carregam o corpo de Zé, colocando-o sobre a cruz com os braços estendidos como um crucificado e avançam para dentro da igreja num cortejo irresistível. Bonitão tenta levar Rosa com ele, mas ela repele-o e segue os capoeiras. Uma trovoadá ressoa na praça.

MINHA TIA – (*Encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa*) – Éparrei, minha mãe!

Em *A invasão* (1961), Dias Gomes apresenta o problema de favelados, focalizando um grupo de pessoas que, desabrigadas por vários motivos, invadem a estrutura de concreto de um edifício não concluído, e nele se instalam, procurando reorganizar suas vidas. Não conta propriamente uma história e sim apresenta *fatias de vida* desse grupo de pessoas a partir do momento em que se instalam no que ficou conhecido como a Favela do Esqueleto. Na sua forma enxuta de apresentar os fatos que estão ocorrendo, como no naturalismo, não está excluído um sentido crítico social, abrangendo vários itens, principalmente no que se refere à falta de moradia para o povo e à ausência de solução para o problema sempre apresentado em termos eleitorais.

Os primeiros moradores do edifício são o casal Bola Sete e Lindalva, que observam a chegada das outras pessoas. Bola Sete “é um negro alto, musculoso e despenhado” (Rubrica da peça.) Profeta, outro morador, “é um mulato de pequena estatura, longa barba negra, cabeleira hirsuta (...) porta-se com a dignidade de um verdadeiro profeta. É um neurótico...” (Rubrica da peça.) São essas as duas personagens negras da peça e não têm, como praticamente nenhuma outra, aliás, uma função mais específica. Integram, como todos, o grupo desabrigado que procurou refúgio no esqueleto do edifício.

Bola Sete, criatura alegre, comunicativa, compositor de samba do morro, cujo trabalho foi sempre explorado pelos falsos compositores da cidade, recebe agora o justo prêmio: a gravação, em seu próprio nome, do samba que dedicou à companheira Lindalva.

E é essa circunstância que permite a ocultação momentânea da morte de Gorila — um explorador implacável da miséria dos favelados, que lhes cobrava proteção e lhes fornecia material ordinário, para construir seus barracos e que, descobrindo seus paradeiros, novamente caíra em cima deles.

Tonho é filho de uma família nordestina e procurava voltar para sua terra, onde deixara, já desencaminhadas, duas filhas mocinhas e a lembrança do caçula morto por falta de alimentação adequada. Tonho mata Gorila, ao saber que ele iria impedir a viagem dos pais, caso não lhe pagassem uma quantia indevida. Os outros o aconselham a fugir e é quando aparece Bola Sete, eufórico, contando a novidade, gritando por Lindalva:

BOLA SETE — Dança, nega! O samba é seu! Foi você que inspirou.

Entram dois tiras, desconfiados, querendo saber o que aconteceu:

LULA — É nada não! É o samba de Bola Sete! Foi gravado! Com o nome dele e tudo. Não tá ouvindo?

Os tiras ouvem, todos começam a dançar, cada vez mais entusiasmados. Tonho aproveita o momento e foge, sem que os tiras percebam. Quando o corpo de Gorila é descoberto, não há mais como pegar o assassino. Bené, um dos moradores, trouxera, feliz, o despacho do juiz no abaixo-assinado dos favelados — sustada a ordem de despejo, reconhecia o juiz ter sido enganado quanto à denúncia de ser apenas uma dúzia de vagabundos que ali moravam.

O conteúdo social do texto, expresso através da ação dramática, é mais importante que o exame dos caracteres e não favorece o destaque de qualquer tipo de personagem. Assim, Bola Sete, Lindalva e o Profeta se inserem na ação dramática, naturalmente, como integrantes de um grupo humano desprotegido, à procura de segurança, sendo a sua cor um dado irrelevante, no texto, para a solução do problema de todos.

No caso de Bola Sete, a característica que o particulariza é a sua qualidade de sambista de morro, que, geralmente, é negro; fato que pode levar a pensar-se na existência de um estereótipo já institucionalizado de compositor de morro, mas que também corresponde a uma realidade social, pois se musicalidade e situação econômica são fatores independentes entre si, no caso do negro quase sempre se interligam.

Em 1968, Dias Gomes escreveu, de parceria com Ferreira Gullar, *Doutor Getúlio, sua vida, sua glória*, usando o espaço de uma escola de samba, para desenvolver um autêntico samba-enredo cujo tema refere-se aos últimos dias de Getúlio no poder. Num jogo teatral (o teatro dentro do tea-

tro), a história de Simpatia, diretor recém-eleito da escola de samba, destronando o poderoso bicheiro Tucão, corre paralela à história desenvolvida no samba-enredo, com o mesmo trágico final.

À volta de Simpatia rondam as aves de rapina, capangas de Tucão, tentando derrubá-lo da diretoria. No samba-enredo, Getúlio alude, em sua carta-testamento, às aves de rapina responsáveis, indiretamente, pela sua morte: “Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o sangue do povo brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida”.

Na peça, elas são personagens que agem como instrumento nas mãos de Tucão, para acabar com Simpatia.

A trajetória dos dois enredos, que se assemelham em pontos fundamentais, se cruza num dado instante, que é o final: o suicídio do presidente Vargas e o assassinato de Simpatia pelas aves de rapina de Tucão. Os gritos de Marlene — “Mataram! Mataram Simpatia!” — se emparelham com os gritos dos populares no samba-enredo: “Mataram Getúlio! Mataram o velhinho.”

Em se tratando de uma escola de samba espera-se encontrar personagens ou figurantes negros. E existem realmente, sem nenhum destaque, entretanto, com exceção de Marlene, “mulata toda sensualidade” (rubrica da peça), que tinha sido amante de Tucão e depois se apaixonara por Simpatia e se mantém fiel a ele.

Quando o inconformado Tucão trama o golpe para matar Simpatia, ela tenta avisá-lo, mas ele não se deixa atemorizar:

SIMPATIA — Me expulsar daqui, a mim, Simpatia? Só me matando. (Ato II)

Mas no final do samba-enredo que está sendo ensaiado, no momento em que uma voz gravada lê em *off* a carta-testamento, as aves de rapina atiram em Simpatia, que representa Getúlio, e ele cai morto sobre o leito, que pouco antes dois negros tinham trazido para o palco. De nada lhe valeram os gritos de Marlene, avisando-o: “Cuidado, Simpatia!”

No plano da peça, a personagem Marlene é porta-estandarte da escola de samba, apaixonada por Simpatia, depois de ter sido amante de Tucão. No plano do samba-enredo, ela atua como aquilo que é: porta-estandarte da escola, fazendo as suas evoluções. Papel pequeno nos dois momentos.

O mesmo clima de misticismo que em *O pagador de promessa* se manifesta através do sincretismo religioso de Zé-do-Burro, em *A revolução dos beatos* (1962) é visto e sentido em bloco, isto é, coletivamente, mas sem mistura, envolvendo o reduto cearense do Padre Cícero, um dos pólos do conflito que se arma entre a religiosidade “cristã” e o misticismo popular. E também aqui um animal tem um importante papel como causador do conflito: um boi.

É uma peça composta de 14 quadros, com grande riqueza e movimentação cênica, cantos de beatos que esperam a benção do “Padrim” (sic), dança de romeiros, fogos de artifício, dança do boi que vai ser sacrificado, gente de todos os tipos — aleijados, moribundos, fanáticos, todos na ânsia de verem ou serem curados pelo santo homem.

Padre Cícero, no fundo, é apenas uma peça do jogo político de Floro Bartolomeu, médico, um “romeiro”, que diziam ter vindo fugido da Bahia. Conseguiu angariar o apoio do Padre Cícero, com isso se elegendo vereador e deputado estadual, pretendendo, agora, a deputação federal.

Um romeiro traz de presente ao “Padrim” (sic) um boi mestiço; Mateus, um negro de meia-idade, que cuida das coisas da casa, fica encarregado de levar o animal para o quintal, a fim de que ele não se misture com o gado raça pura da fazenda.

É quando Bastião, um jovem apaixonado por uma mulher casada, Isabelinha, depois de, mais uma vez, ser repellido em suas investidas pela moça, vem pedir a Mateus que facilite uma entrevista com o padre, a fim de que ele o ajude na sua louca paixão.

MATEUS — Sei não... só sei que você ia se arriscar a levar uma descompostura.
BASTIÃO — De quem?

MATEUS — Do padrim. Ele não faz desses arranjos não! Mulher casada cornear marido, isso é coisa que se peça pra um santo fazer! Isso é negócio de rezador, não é negócio de santo! (Quadro III)

Desesperançado, vendo o boi presenteado se contentando em comer mandacuru, na falta de capim fresco e água, escassos por causa da seca, Bastião tem a idéia de ir buscar, onde achesse, comida melhor para o animal, caso ele fizesse Zabelinha “cair pro meu lado”.

Coincidência ou não, Zabelinha aparece no quintal e, conversa vai, conversa vem, acaba confessando a Bastião que é muito infeliz com o marido, o Capitão Boca-Mole. Daí a pouco os dois estão se entendendo, principalmente depois que ela conta que o marido tinha fugido com a trapezista do circo.

BASTIÃO — (*Abismado*) Não é possível! Isso é milagre demais. Eta Boi Paidégua!

(Fim do Quadro III)

O boi ficará famoso, despertando a devoção de todos, ameaçando fortemente o prestígio e popularidade do Santinho (Padre Cícero). Floro Bartolomeu, depois de vários incidentes, sentindo-se prejudicado, decide, de acordo com o padre, sacrificar o boi, em praça pública, apesar da forte oposição dos romeiros e penitentes e, principalmente, de Bastião que, por isso, acaba sendo preso.

Na prisão, Bastião começa a refletir sobre um fato estranho: ele intuía a santidade do boi em vista da inesperada atenção que Zabelinha passara a dedicar-lhe, após tê-lo visto recusar comer o capim fresco que ele roubara de um pasto vizinho. Agora, este mesmo capim, já seco, guardado como uma relíquia em sua casa, fora tranqüilamente devorado pelo animal. Então o boi não teria nada de santo. Outros incidentes ocorrem e, finalmente, na praça aguarda-se a chegada do boi para ser sacrificado. E trazem o boi, numa rede... mas já morto. Com isso, não ocorre na praça nenhuma agitação, como se temia, e Bastião, consciente da verdade, responde a uma informação de Zabelinha:

BASTIÃO — Que foi que o doutor disse?

ZABELINHA — Que foi Deus quem matou.

BASTIÃO (*Ri*) — Deus... (*Ri nervosamente*) Deus!... (*Continua rindo, alucinadamente*)

ZABELINHA — Bastião! (...) Perdeu o juízo?...

BASTIÃO (*Saca do sabre, sobe ao palanque, gritando*) — Eu sou Deus, Zabelinha! Eu sou Deus!

A única personagem negra, definida, caracterizada na peça, é Mateus, o beato que trabalha na casa do padre, que se rende, não “pela humildade atávica de sua raça” (sic) — rubrica da peça, Quadro III —, mas pela força do pensamento mágico, raiz do misticismo, à evidência da santidade do boi, quando ele recusou comer o capim roubado (provavelmente estaria sem fome naquela hora).

MATEUS (*Também abismado*) — Não quis capim fresco!

BASTIÃO (*Aterrado*) — E os olhos que botou em mim!... (...) Misericórdia! Eu furtei, mas não furto mais!...

ZABELINHA — O boi descobriu que era capim roubado!

BASTIÃO — É um boi santo, Mateus! Um boi santo!

MATEUS — Agora eu acredito! Boi que recusa capim só porque foi roubado... só mesmo santo! (*Mateus e Zabelinha caem de joelhos diante do boi.*)

Fim do Ato I

Isso não impediu Mateus, é claro, de ajudar a comercializar as relíquias vivas do boi, pedaços do chifre, urina, etc., nem de reagir ao saber que Floro pretendia matar o animal.

MATEUS (*Fora de si, numa exaltação crescente*) — Ninguém! Ninguém vai fazer isso com o meu boi santo!

FLORO — E por que não?

MATEUS — Porque eu não vou deixar! Nem eu, nem Deus Nosso Senhor!

FLORO – Não meta Deus nessa história.

MATEUS – Foi Deus que fez os bois. E se fez desse Santo, é porque está com ele, contra quem quiser lhe fazer mal. Deus defende sua gente! (...) Por essa luz que me alumia, vão ter que me matar primeiro!

(Quadro IX)

No movimento de protesto que se desencadeia para evitar o sacrifício do boi, Bastião e Mateus se encarregam de proteger o animal. Mas chega a notícia de que Floro mandara buscar reforço policial na capital. Todos os presentes se assustam, ficam com medo de que os soldados atirem para matar.

MATEUS – Que matem! Quem está disposto a morrer pelo boi santo, que levante o braço! (*Todos erguem os braços, sem hesitação.*)

A polícia realmente cerca a casa de Bastião, onde o boi está escondido. Há tiroteio. Mateus é atingido e morre. Os outros são presos.

Mateus é, pois, personagem de certa importância no desenrolar dos acontecimentos da peça, representando um dos elementos típicos de um estrato rural brasileiro: é um beato, indivíduo que vive mergulhado na religiosidade, desta ou daquela crença. Por outro lado, ele poderia também ser relacionado com uma das personagens típicas do folguedo popular Bumba-meu-boi, o guardião do boi, Mateus, negro, auxiliar do Capitão, pois o animal é realmente o centro dos acontecimentos em ambas representações. O décimo quadro da peça revive praticamente o folguedo, com o boi no meio do grupo de pessoas, cantando e dançando, ele mesmo, conforme a rubrica “o boi dança, roda, inclina-se, conforme as ordens do vaqueiro”, acompanhando a brincadeira. E o seu outro guardião, Bastião, é também elemento do folguedo.

A própria morte do boi, no final, assemelha-se à morte premeditada pelo homem mau do folguedo, que não podendo apropriar-se do bicho, trama a sua destruição.

Mateus, no folguedo, é um vaqueiro guardião do boi. Mateus, na peça, não sendo vaqueiro, é também guardião do boi, por quem dá a vida.

CAPÍTULO 8

MITOS AFRICANOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

No final da década de 1950/60, Zora Seljan⁵¹ publicou um certo número de peças cuja temática se apoiava em parte na mitologia africana, assunto que ela vinha estudando com afinco, com resultados bastante satisfatórios.

Em 1959 foram editadas as seguintes: *Negrinho do pastoreio*, *Negrinha de Iemanjá* e *Negrinho das folhas*.⁵²

A primeira peça seria um libreto para uma ópera em miniatura, com fantoches, musicada por Eunice Catunda. Não chegou a realizar-se como ópera, ficou só como teatro de fantoches, com uma única representação feita em 1956 pelos alunos da Escola de Arte Dramática, então dirigida por Alfredo Mesquita, com a colaboração da dançarina e professora de dança radicada em São Paulo, Chinita Ullman. A música de Eunice Catunda foi tocada no Conservatório Nacional, sob a regência de H. J. Koellreuter.

Trata-se da dramatização, em versos, da lenda gaúcha do negrinho escravo, que perdeu o cavalo alazão do seu cruel senhor e foi por ele duramente castigado. À lenda foram acrescentados elementos não realistas: o limoeiro, a noite e a formiga Lavapé. Na realidade, eles não chegam a ser personagens, pela ausência de uma suficiente distensão no tempo e na ação dramática para se caracterizarem como tal: apenas ajudam a transmitir poeticamente ao espectador/leitor a lenda gaúcha.

[*Negrinha de Iemanjá*,] mais extensa e desenvolvida, foi também escrita para ser musicada e a própria autora a classifica como uma rapsódia folclórica ou uma espécie de mosaico folclórico, onde estão contidos vários elementos típicos do folclore brasileiro. Dessa forma, pretendia dramatizar poeticamente a estória da menina Caitan ou Camboça – conto de origem africana colhido por Nina Rodrigues entre os negros nagôs da Bahia e publicado no seu livro *Os africanos no Brasil*.

A negrinha seria a principal figura, de quem se conta a estória de seus conflitos com a madrasta e a meia-irmã, cuja maldade e inveja causam a sua expulsão de casa com a recomendação de que só poderia voltar se trouxesse ouro para pagar o feijão que comia.

Então ela se põe a caminho, enfrentando mil dificuldades, passando até fome, mas mantendo a sua alegria e bondade, ajudando aos que lhe pedem auxílio. Na realidade, são entidades como Exu, Iemanjá, pedras no caminho, a oncinha etc... etc., que, em troca, a ajudarão a encontrar o que procura. Voltando para casa com as riquezas que fora obrigada a buscar, a negrinha é muito bem recebida pela madrasta, que lhe pede perdão. Já a irmã, sempre invejosa e má, recebe-a mal e decide fazer o mesmo tipo de peregrinação, para obter o mesmo resultado. Mas age de modo contrário, sendo rude e brutal com os que lhe pedem ajuda, sendo, por isso, castigada. E ao ser arrastada para o fundo do mar por Iemanjá, só as súplicas da Negrinha impedem que o castigo se consuma.

É um tipo de dramatização que também não dá margem a uma análise de personagem, pois a ação se sobrepõe fortemente aos caracteres. Porém, como dizia Aristóteles, a ação pode subsistir sem caracteres (personagens), o contrário é que não...

Quando ao *Negrinho das folhas*, no dizer da própria autora, é antes um texto de aprendizado de atores de um conjunto folclórico fundado em 1956 por ela e Antônio Novais, O Teatro Oxumaré⁵³. Daí a predominância absoluta de canto e dança sobre as falas. É também pretexto para apresentar um conjunto de detalhes do sincretismo religioso dos cultos africanos, europeus e indígenas, que se manifestam na macumba carioca.

Há um grande número de figurantes, sendo uns de maior importância do que outros e agindo em espaços diversificados: na *Feira* vê-se a Baiana, a vendedora de ervas e Dalina, uma compradora: o diálogo das duas é típico de pessoas crentes em macumba. Alice quer defumar a casa para impedir as saídas noturnas do marido, outras pessoas querem alguma coisa que as ajude a alcançar o objetivo desejado. No terreiro da fazenda está Maria Conga, negra velha que faz macumba, o capataz, os escravos, o Sinhô e a Sinhazinha que, obrigada pelo pai, derruba a muamba feita pela velha e logo em seguida sente uma dor terrível no pé. E o coro canta:

A fumaça do cachimbo da vovó
oi! sobe no ar
Só não vê quem não quer
A vovó trabalha com São Cipriano
e a mironga da vó tá no pé

Na mata, negrinhos conversam contando que a Sinhazinha, que estava muito mal, só tinha sarado quando Maria Conga conseguiu soprar a fumaça do seu cachimbo no pé doente. Dele, então, saiu, pulando e fazendo caretas, o moleque pretinho que acompanha São Cipriano.

Mas o fazendeiro mal-agradecido mandou matar Maria Conga e ela se transformou na preta velha carinhosa, que aparece nos terreiros de macumba carioca, ensinando remédios. Fora casada com o Rei do Congo e ele a ensinara a colher ervas.

Surge então Tupinambá: vai entrar em luta com o Rei do Congo, procurando fazer com que ele beba o suco de ervas venenosas. Aparecem também Caipora, a mata brasileira, e Ossãe, a mata africana, ambas conhecedoras de ervas: juntas compreendem que é o branco quem instiga a luta entre a gente preta e a gente cabocla.

No quadro IV, O Rei do Congo bebe o suco de ervas venenosas e morre. Jogam seu corpo no mar, sua alma recebe luz e o seu segredo, que só revelara a Maria Conga e às Três Coroas da Lei, fica guardado nas profundezas dos oceanos. Depois ele reaparece, saudando seus filhos, Exu, Ogum, Xangô, Oxosse, Oxumaré, a filha Oxum, as Três Coroas da Lei, as Rainhas Iemanjá e Iansã.

No Quadro V, final — *No terreiro* — surge Omolu, o grande orixá da cura das ervas, junto com seu filho de criação, o caboclo Bugre, que simboliza o nascimento da mitologia brasileira.

Em *As três mulheres de Xangô*⁵⁴ Zora Seljan aproveita totalmente histórias de orixás africanos, tão presentes ainda nos candomblés da Bahia nos dias que correm.

É uma parte da mitologia negra africana transportada para o palco, com seus deuses e deusas vivendo pequenos conflitos amorosos, cheios de graça e ingenuidade e com um bom aproveitamento da riqueza coreográfica, musical e da indumentária de certas nações africanas.

Segundo a própria autora:

As personagens são deuses que baixam nos terreiros, encarnando-se em corpos humanos dançando, cantando e falando. São entidades vivas, presentes, atuais. Mas o povo não se lembra mais de onde vieram. Conserva-lhes a história e a personalidade. Elas não moram na África nem na paisagem cotidiana do Brasil⁵⁵.

Deuses, portanto, como os da mitologia grega, que vivem como homens ou se identificam com os humanos, sujeitos aos mesmos sentimentos e emoções, capazes dos mesmos erros e acertos de julgamento.

As três mulheres de Xangô é uma trilogia e cada uma das peças refere-se especialmente a uma mulher de Xangô. São elas, Oxum Abalô, Iansã e Obá.

Na primeira peça, Oxum, mulher de Oxosse, deus das matas e da caça, foi seduzida por seu cunhado Xangô, senhor da justiça e do trovão, e por ele levada a seus domínios. Oxum, que governa as riquezas, é pacífica, serena e bela, não está agüentando o ardor amoroso de Xangô e trama um jeito de sua irmã mais moça, a irrequieta e valente Iansã, partilhar com ela o amor do marido. Manda que ela vá levar a Xangô a comida sagrada dentro de uma vasilha, que Iansã destampa e da qual é obrigada a provar.

XANGÔ – Levanta-te, Iansã. (*Oferece-lhe uma espada.*) Agora és corisco e me acompanharás nas tempestades. (*Iansã beija a espada, um relâmpago atravessa o palco.*)

Há uma guerra, da qual Oxum não quis participar, acompanhando o marido e suas outras duas mulheres no campo de batalha, o que parece desmerecê-la aos olhos de todos. Na verdade, usando de um stratagema, ela consegue vencer os últimos inimigos, sem que tenha sido preciso apelar para o uso de armas. Conhecido o fato, ela passa a ser reverenciada por todos, inclusive o marido.

Já o episódio de *Iansã, mulher de Xangô*, refere-se à luta que ela mantém com o marido para salvar o martim-pescador, injustamente acusado de desvendar segredos de Oxalá. Luta que ela perderia no campo das armas, mas que procura vencer não com as armas do amor e sim da astúcia, para desmascarar o verdadeiro culpado: o carneiro. A partir de então, é que os carneiros são sacrificados no culto a Xangô.

O terceiro episódio, *A orelha de Obá*, focaliza duas versões do acidente que cortou uma das orelhas da primeira mulher de Xangô. A primeira conta como Oxum desvencilhhou-se das bisbilhotices de Obá, sobre como prender o marido comum, Xangô. Oxum lhe diz que cortara uma de suas orelhas e a cozinhou na comida de Xangô. Obá acredita e faz o mesmo com uma de suas orelhas, levando, depois, a comida ao marido. Mas Xangô, enojado, rejeita o prato contendo a orelha ainda sangrando e a própria Obá, cuja cabeça está amarrada com uma faixa suja de sangue. Furiosa, ela vai atrás de Oxum, brigam e Xangô, enfurecido, corre com elas:

Fugindo da cólera de Xangô
viraram rios iorubanos,
o rio dos cultos de Oxum,
o rio da seita de Obá.

A segunda versão, da própria Obá, diz que ela perdeu a orelha, ferida na sangrenta batalha contra os mucurumins, da qual saiu vencedora. Sabe-dor do fato, Xangô lhe enviou um bálsamo feito com mariscos e a verda-

deira taioba, que restaurou a orelha decepada, devolvendo a Obá seu integral esplendor. Xangô, então, instituiu um ritual em homenagem a Obá: “Quando tuas filhas dançarem, escondendo a face atrás do leque, os povos recordarão da tua história”, e determinou que, daí em diante, seriam considerados malditos os filhos da África que comessem a taioba.

Segundo Luiz da Câmara Cascudo⁵⁶, há ainda outra versão desta história, num ponto colhido no litoral africano, que diz ser Obá príncipe na terra e orixá fêmea no mundo dos encantados. Já Édison Carneiro, em *Religiões negras*, registrou outra interessante versão da história de Obá na Bahia, que atribui a Iansã, desejosa de obter o amor de Xangô e com inveja de Oxum, o ter cortado a sua orelha e colocado na comida do marido. Deste fato nasceria outro orixá, Oiá ou Obá que, quando aparece, raramente, nos candomblés da Bahia traz a orelha esquerda tapada com folhas.⁵⁷

CAPÍTULO 9

O “ELOGIO DA TRAIÇÃO” EM CHICO BUARQUE E RUI GUERRA

Em 1958, Heloísa Maranhão publicou, através do SNT-MEC, a peça *Paixão da terra*, onde aparece a figura de Henrique Dias ao lado de outros negros, durante os tempestuosos dias das guerras holandesas no Brasil, no século XVII.

Numa visão inspirada pelas teorias brechtianas, a autora criou um espetáculo que procura focalizar aquelas guerras, em que se envolveram todos os tipos de indivíduos, habitantes da Colônia naquela época. Entre eles, os negros escravos e, com maior destaque, Henrique Dias. Ele é apresentado como um escravo que quebrou seus grilhões, refugiou-se num quilombo, mas, movido pela “paixão da terra”, voltou à frente de outros escravos negros, oferecendo sua ajuda na guerra para libertação do domínio holandês.

Mais uma vez, também nessa peça, não é possível enquadrar na categoria de personagem a figura de Henrique Dias e, muito menos, a dos outros negros, pois, como diz Anatol Rosenfeld,⁵⁸ a classificação de personagem supõe sua inserção na distensão temporal dos eventos ou da ação dramática, quando, então, se definiria com maior nitidez.

E não é o que acontece na peça de Heloísa Maranhão, na qual os negros surgem aleatoriamente e nem chegam a entabolar diálogos, com exceção, em parte, de Henrique Dias, personagem cuja importância, ainda assim, é pequena, limitando-se sua atuação a umas poucas falas no texto.

Essa personagem, porém, é bem mais importante na peça *Calabar*, de Chico Buarque e Rui Guerra (1973). Nela — a personagem-título não aparece em cena, recurso dramático bastante interessante — se faz, em tom amargo e sarcástico, “o elogio da traição”.

A peça também focaliza a adesão de Calabar à causa dos holandeses, atitude considerada como sendo de alta traição pelos portugueses e mesmo brasileiros, mas que perderia esse caráter porquanto Portugal se desliga da Espanha e se torna aliado dos holandeses.

Traição também cometem os companheiros de Calabar, na peça: Henrique Dias, o índio Poti, apelidado Felipe Camarão e, principalmente, Sebastião do Souto que, entre outras razões, tinha a de cobiçar Bárbara, a companheira do amigo. Os três não hesitam em atrair Calabar a uma cilada, para entregá-lo a Matias de Albuquerque. Este, por sua vez, sente a tentação de cometer “pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasceu acima dos interesses do rei!”

FREI – Que Deus...

MATIAS – Me perdoe. Caso contrário eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, que se atreve a pensar e agir por conta própria.

Henrique Dias assim se apresenta, cantando:

O meu nome é Henrique Dias,
Se a memória não me falha,
Ganhei os dias do Nome
No negrume da batalha.
Troquei os pés pelas mãos,
Um olho por uma medalha.
Fiz das tripas, coração
E da camisa mortalha.

É um sujeito duro, escolado, espírito prático, sem ilusões. Para ele, Calabar é traidor porque traiu a pátria (portuguesa) e por isso merece morrer.

Quando Calabar está prestes a ser executado e Bárbara, sua companheira, faz perguntas, ele e os outros dois ficam evasivos:

DIAS – A guerra tem todos os seus direitos... mas a verdade é que não vi nada do que se passou. (...) se morre assim é porque fez alguma coisa. Está pagando pelo que fez. Eu sou pago para ser guerreiro. (...) E depois, lugar de traidor é na forca.

Afirma a Sebastião do Souto que não conhece o medo.

DIAS – (*Rindo*) – Medo?... Eu não tenho medo.

SOUTO – Medo carece de alguma imaginação.

DIAS – Eu não perco tempo com idiotices. Eu só imagino coisas grandiosas.

Apresenta-se à Bárbara como “Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos” e acredita que não é preciso saber tudo o que acontece.

DIAS – Eu não quero. Quem sabe demais se dá mal. Eu sei do que preciso. Sei o suficiente. (...) Para não ser um traidor, por exemplo.

Henrique Dias é um homem que só age no determinado espaço que lhe é concedido. E quando Bárbara pergunta-lhe se nunca fora tratado como um negro, ele simplesmente responde:

DIAS – Na minha pátria, graças a Deus, o negro é quase igual ao branco.

BÁRBARA – Você nasceu livre?

DIAS – E de sangue limpo.

BÁRBARA – Os seus pais nunca foram escravos.

DIAS – Isso não importa.

BÁRBARA – Os outros negros não são escravos.

DIAS – Eu não sou.

BÁRBARA – Isso também é suficiente.

DIAS – Minha dinastia começa comigo. Passei pelo que tinha de passar. Trabalhei, lutei e engoli muito sapo para ser o que sou. (...)

BÁRBARA – E os outros negros?

DIAS – Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não seja preguiçoso.

BÁRBARA – E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito.

DIAS – Um lugar na forca para quem não sabe o seu lugar.

BÁRBARA – Você sabe o seu lugar.

DIAS – Duvida?

BÁRBARA – Não. Não duvido.

DIAS – Eu disse que ia vencer na vida e venci. Hoje sou um guerreiro vitorioso e quando a guerra acabar serei um homem respeitado (...) E rico. Só os imbecis são pobres.

O Henrique Dias da peça de Chico Buarque e Ruy Guerra pode ser entendido como uma representação do negro aculturado, defendendo mais do que os brancos os valores da classe dominante, que o trata com benevolência porque ele “conhece o seu lugar” e a serve com dedicação total. Ao invés de juntar-se à luta para libertação de seus irmãos de cor e condição social, ignora-os, e procura seu lugar ao sol com tenacidade e egoísmo. Serve-se de suas qualidades reais, na área em que elas podem ser bem aplicadas, em benefício próprio, e o resto que se dane. Abdica, inclusive, de exercer atividade intelectual que poderia levá-lo ao ato de refletir num nível mais alto e a enxergar a realidade que existe para além de sua própria pessoa.

Retrato em branco e preto que não precisa de nome para ser relacionado com qualquer negro que não seja capaz de inverter o sentido do conceito “conhecer o seu lugar”, aceitando como verdadeiro aquele que lhe é inculcado pela sociedade dos brancos.

Não sabemos como teria sido realmente Henrique Dias. Provavelmente não como aquele que os compêndios escolares costumam impingir às cri-

anças nas primeiras classes de História do Brasil: se não valoroso, pelo menos valente, acreditamos. Mas aceitamos, também, que a liberdade poética tenha manipulado a sua verdadeira personalidade para enquadrá-la na personagem da peça.

E nesta qualidade ela é uma figura importante, sobre a qual se projetam os contornos da figura ausente de Calabar, como se fosse o oposto, um negativo da outra. O mesmo acontece em relação à personagem Souto:

BÁRBARA — Sebastião, eu sei que é difícil para você. Calabar também era um homem de guerra. Talvez nunca se acostumasse a dormir entre quatro paredes, num colchão de fato, longe do perigo e sem inimigo a lhe interromper o sono. Mas a guerra para Calabar tinha um sentido preciso. A tua guerra não interessa a ninguém.

Isto é, Henrique Dias e Sebastião de Souto lutavam como guerreiros profissionais, sem uma ideologia a sustentá-los. Já Calabar, pelo menos segundo os poetas, não...

Walmir Ayala⁵⁹ criou sobre a lendária figura de Chico Rei, o sofrido escravo que conseguiu libertar-se e alforriar um grande número de seus companheiros em Vila Rica, na metade do século XVIII, uma fantasia teatral; não mais do que isso. Não se pode, pois, falar em personagem no sentido usual do termo; nem mesmo em peça, pela ausência de um conflito ou de incidentes que configurem um texto dramático. Mas não deixa de ser interessante a idéia do autor de aproveitar a figura de Chico Rei para o seu devaneio literário.

CAPÍTULO 10

O ENEGRECIMENTO DO MITO GREGO

Como Agostinho Olavo fizera com o mito grego de Medéia, Vinícius de Moraes recriou no morro carioca a tragédia de Orfeu e de Eurídice.⁶⁰

Com bastante habilidade o autor encontrou os equivalentes do mito grego na história do negro Orfeu da Conceição, compositor de sambas, morador num morro carioca, amante apaixonado da bela mulata Eurídice, por sua vez objeto do louco amor de Aristeu, o criador de abelhas.

O ciúme de Mira, ex-namorada de Orfeu, envenena o coração de Aristeu. Ela lhe diz que Eurídice já pertence a Orfeu e está próximo o casamento de ambos. Inconformado, Aristeu mata Eurídice.

Orfeu procura desesperadamente sua amada em todos os lugares: é Carnaval. No clube Os Maiorais do Inferno há um ambiente de orgia presidido pelo casal Plutão e Proserpina. Chega Orfeu, sempre procurando Eurídice em todas as mulheres que encontra. Está bêbado, desesperado. Mais tarde, sua mãe, Clio, definhando por sua causa, é levada à força para um hospital.

Orfeu, no seu caminhar descontrolado, violão em punho, chega a um boteco onde se encontram Mira e outras mulheres, que bebem e brigam entre si. Quando vêem Orfeu, param; mas Mira, que nunca se conformou de ter sido desprezada, provoca Orfeu que a repele, indignado.

— *(Chega-se a Orfeu e sacode-o brutalmente. O músico, que desde o início da cena não parecera dar pelas mulheres, sai do seu transe e olha Mira. A mulher sacode-o, depois, num gesto arrebatado, colhe-o pela cabeça e beija-o sobre a boca. Em meio a esse beijo, Orfeu, desperto, atira-a longe. Mira rola por cima das outras, e algumas caem)*

ORFEU (*Alucinado*)

— Pra fora, suas cadelas!

Pra fora, senão eu...

(Suspende o punho fechado ameaçadoramente, mas em meio ao gesto

parece novamente perder-se. Olha para o alto, atônito, e depois chama baixinho)

ORFEU

– Visão... Visão...

(As mulheres, como possesas, açuladas por Mira, atiram-se sobre ele, com facas e navalhas. Como um Lacoonte, Orfeu luta para desvencilhar-se da penca humana que o massacra. Depois, conseguindo libertar-se por um momento, foge coberto de sangue, com as mulheres no seu encalço)

Orfeu corre, ferido e ensangüentado, para o seu barracão, sempre chamando por Eurídice. Está morrendo. E a Dama Negra, o símbolo da Morte, que já estivera no morro, aguardando o fim da moça, responde:

A DAMA NEGRA *(Falando com a voz de Eurídice)*

– Aqui estou, meu Orfeu. Mais um segundo
E tu serás eternamente meu.

ORFEU *(Prostrado)*

– Me leva, meu amor...

(Ato III)

Nesse meio-tempo, as mulheres, enlouquecidas, comandadas por Mira, alcançam o corpo moribundo de Orfeu e selvagememente o atacam, estrçalhando-o. Jogam fora o seu violão, cujo som, entretanto, continua se fazendo ouvir. Elas fogem apavoradas. A Dama Negra cobre com o seu manto, como já fizera com Eurídice, o cadáver de Orfeu.

E o Coro termina, dizendo:

(...) Que mataram Orfeu, a alma da rua

.....

Para matar Orfeu não basta a Morte.

Tudo morre que nasce e que viveu

Só não morre no mundo a voz de Orfeu.

A transposição do mito de Orfeu se fez poeticamente, substituindo o espaço mítico pelo espaço físico do morro carioca, onde se desenrola uma história de amor e morte, cujo realismo se dilui na idealização da Morte simbolizada pela Dama Negra, acorrendo à invocação dos que precisam dela.

A DAMA NEGRA

– Sou eu, Orfeu; a Dama Negra!

ORFEU *(As mãos sobre os olhos, como ofuscado)*

– Quem sois vós? Quem sois vós, senhora Dama?

A DAMA NEGRA

– Eu sou a Dama Negra. Não me chamo.

Vivo na escuridão. Vim porque ouvi

Alguém que me chamava.

ORFEU

– Não chamou!

Ninguém chamou aqui!

A DAMA NEGRA

– Chamou, Orfeu.

E eu vim.

(Ato I)

Embora Vinícius de Moraes pensasse o seu Orfeu e a Eurídice como negros, não excluiu a possibilidade deles serem representados por atores brancos, uma vez que a história que eles vivem independe da cor de seus protagonistas.

O texto é de 1956 e foi levado à cena no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com música de Antônio Carlos Jobim, cenário de Oscar Niemeyer e mais a cooperação de Luiz Bonfá, de Lila Moraes e de Carlos Scliar.

Posteriormente o texto foi filmado em co-produção francesa e brasileira.

Na década de 1960/70 Roberto Freire, médico, teatrólogo, procurou dramatizar num pequeno texto o problema social (e econômico) da empregada doméstica, em dois níveis.

*Quarto de empregada*⁶¹ coloca num quatinho típico de apartamento classe média alta duas personagens: “Rosa, preta, cinquenta anos, cozinheira. Espécie remanescente das velhas escravas. Mulher simplória e boa, mas de linguagem dura e de grande experiência. Suely, branca, vinte anos. Copeira. Típica mocinha de interior, adaptada à condição de doméstica. Guarda ainda uma certa pureza de província, mesclada do cinismo de contágio das marginalizadas nas grandes cidades. Levemente avoada e bonita. Princípio de *métier*.” (Rubrica da peça.)

A descrição das personagens dá a chave para o entendimento do texto. Rosa, a mais velha, já passou por todos os tipos de problemas que uma empregada doméstica provavelmente enfrenta, ou enfrentou dentro do regime social brasileiro vigente: sedução, na adolescência, por algum jovem da família dos patrões ou namoradinho irresponsável; miséria e, no caso de Rosa, o auxílio do Exército da Salvação que deu a ela apoio material, permitindo-lhe ter o filho em boas condições (ele morre aos dois anos), e espiritual, para ajudá-la a enfrentar os problemas que sua situação lhe acarretaria.

É essa experiência de vida que ela procura transmitir à jovem Suely, também “seduzida” por um sargento do Exército, e também grávida, a fim de que ela tenha consciência de sua real situação: o sargento, além de explorá-la materialmente, ficando com suas economias, nunca cumprirá a promessa de viverem juntos. Suely reluta em aceitar as ponderações de Rosa e é do interminável diálogo a esse respeito entre as duas que se compõe o texto.

Em todo o caso, a negra Rosa é uma personagem simpática e digna,

muito embora, a nosso ver, nada tenha de “remanescente das velhas escravas”.

A peça se ressentir um pouco da defasagem entre o tempo em que foi escrita e a atualidade, pois já existe por parte da empregada doméstica bem mais consciência de seus direitos. Quanto ao outro tipo de exploração, a sentimental, já é outra conversa...

CAPÍTULO 11

A PERSONAGEM NEGRA ENCARADA COLETIVAMENTE EM JORGE ANDRADE E MIROEL SILVEIRA

No final da década de 1960/70, Jorge Andrade, um autor já consagrado pela qualidade de sua obra teatral e pela premiação de algumas de suas peças, escreveu *As confrarias*⁶², abordando o tema da negritude como um elemento, entre outros, responsável pela marginalização social que o homem pode sofrer.

A dramaturgia de Jorge Andrade tem, aliás, um caráter bem peculiar, pela intenção de focalizar uma classe social através da história de alguns de seus membros, história que, em parte, se confunde com a de São Paulo.

Nessa quase retrospectiva histórica que ele próprio classificou como um ciclo, *As confrarias*, peça que, não cronologicamente, mas dentro do livro, o inicia, apresenta algumas personagens negras bem definidas, ao lado de outras, envoltas em certa ambigüidade.

A proposta da peça é grandiosa. Recuando no tempo, Jorge Andrade ambientou-a quase ao findar do ciclo do ouro em Vila Rica. Marta, na companhia de uma bela mulata, chega a Vila Rica, carregando numa rede o corpo do filho morto, José. Ela deseja que o enterrem em campo santo e para isso vai procurar as confrarias da cidade, de cada uma delas, porém, recebendo uma resposta negativa.

A primeira delas, a poderosa Confraria do Carmo, nem por todo o ouro que Marta oferece, enterraria o morto em seu cemitério.

PROVEDOR – Seu filho foi ator!

MARTA – De muitas personagens... no palco e fora dele.

PRIOR (Ri) – Afinal, apenas um ímpio, uma face de demônio!

SÍNDICO (Rindo) – Mais uma boca de mulato que estropeia versos.

TESOUREIRO – É para que servem esses bastardos.

MINISTRO — Não sabe que infiéis, suicidas e atores não podem ser enterrados em igrejas?

MARTA (*Impassível*) — Sei.

A Confraria do Rosário, que congrega negros puros, também vai recusar-se a enterrar José, embora Marta alegue, ambigualmente, que o Carmo se recusara a fazê-lo porque ele tinha sangue de negro.

MARTA — Desconfiaram que meu filho tinha sangue de negro.

PROVEDOR — Vendo você, é fácil provar que só tinha de branco.

MARTA — Podia ser filho de negro.

MINISTRO — Mulatos e pardos não são negros!

MARTA — No Carmo seriam negros.

MINISTRO — Aqui, são brancos. Debaixo da pele escura, o que há é sangue branco. É o que gostam de ser.

Aos poucos vai-se tomando conhecimento dos fatos que culminaram na morte de José. Marta, o marido Sebastião e o filho moravam e trabalhavam no campo. A descoberta de ouro nos terrenos que ocupavam destrói aquilo que era o grande amor de Sebastião: o cultivo da terra. Inconformado, ele passa a matar e mutilar os mineiros, que retalhavam e esburacavam o seu amado campo, destruindo os frutos que seu trabalho produzia. Descoberto, ele será enforcado nos galhos de uma grande árvore e, por sua vontade, manifestada a Marta, seus ossos deverão ficar espalhados no chão. José, o filho adolescente, já ganhara o mundo, procurando um meio, ainda indefinido, de realizar-se. Quando Marta o reencontra, ele já é ator e vive com Quitéria, uma bela e sensual mulata.

Todos esses fatos chegam ao conhecimento do espectador através do jogo do teatro dentro do teatro. Marta, rememorando, traz para a cena os acontecimentos passados, não os conta. A conscientização de José quanto à realidade em que vivia sua terra, as injustiças sociais, agravando o sofrimento do povo comum, completando-se, leva-o, sutilmente instigado pela mãe, a meter-se em misteriosas (porque apenas sugeridas dramaticamente) atividades, que o conduziram à morte. A época é às vésperas da derrama e em plena conjura dos Inconfidentes...

Mas José, preso, não comprometeu ninguém, é o que afirma Marta, respondendo às ansiosas perguntas de Irmãos da Venerável Ordem Terceira das Mercês, à qual fora pedir que enterrassem o filho, depois que a Confraria São José, que congregava mulatos, artistas e artesãos, condicionara, capciosamente, o enterro, ao fornecimento de certos esclarecimentos perigosos, envolvendo o Pároco do Rosário na Conjura. Marta recusa fornecê-los.

Sob a ameaça de deixar o filho insepulto, para que “o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade”, e por causa do perigo que ela

própria representa, Marta finalmente consegue seu objetivo: a Irmandade Terceira das Mercês, acompanhada de todas as confrarias, providencia rapidamente o enterro de José no meio do campo, exatamente como ela queria:

MARTA (...) — Porque — ... se eu o enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e porque morreu. (*Marta ajoelha e beija a terra*) Aqui é o seu lugar...

São palavras suas, sentada sobre o monte de terra onde está sepultado seu filho.

As personagens declaradamente negras da peça são os irmãos da Confraria do Rosário, componentes da Mesa que a dirige: o Juiz, o Ministro, o Tesoureiro, o Provedor, o Pároco. Eles hostilizam seus colegas da Confraria de São José, a quem desprezam pela mestiçagem e pelo fato de não assumirem a verdadeira origem. O que levava Marta astuciosamente a insinuar:

MARTA — Se meu filho estivesse vivo e não fosse ator, pertenceria a esta Irmandade.

PÁROCO — Era mulato?

MARTA — Pardo, senhor Pároco!

O próprio José preocupara-se com sua ascendência:

JOSÉ — Ultimamente... tenho me perguntado muito quem seriam meus avós (...) um homem tem direito de saber que sangue corre nas veias dele.

MARTA — Seja qual for, não deixa de ser homem.

JOSÉ (*Impaciente*) — Sou ator, mãe! (...) Para todos, ator não passa de mulato (...) Mulato não é branco, nem negro, nem tem porta para bater!

MARTA — Filho! Que aconteceu? Diga!

JOSÉ — Certo dia, saindo do teatro, alguém me perguntou: você é mesmo mulato? Não parece. É o primeiro branco que vejo nesta profissão (...) aposto que todos pensam que você é branco. Mas há gotas de sangue que não deixam marcas...

Marta responde que não sabe quem tinham sido seus pais; fora educada num convento de franciscanas e talvez lá soubessem. Mas José parece repentinamente desinteressado.

Antes, o Síndico da Irmandade do Carmo perguntara a Marta:

SÍNDICO — Seu marido tinha a cor da terra, você, do trigo... e ele?

MARTA (*Esperando o efeito*) — Tinha de homens... que nasciam diariamente do corpo dele.

Frase que desconcerta seus interlocutores, simples metáfora para designar a profissão de ator, mas que não esclarece a cor do filho.

A presença negra na peça prende-se, principalmente, à denúncia do

racismo existente nas várias camadas da população. Na orgulhosa Confraria do Carmo, a descoberta de sangue negro em gerações passadas levava o indivíduo já de pele bem branca a ser dela excluído. Até mesmo quem se casasse com alguém nessas condições não poderia usar nas procissões a opa da Irmandade. Manoel de Abreu, branco, acusado de “infâmia de mulata”, porque sua mulher, de pele também branca, descendia de negros, sofre essa penalidade.

Se os brancos puros desprezavam os negros, estes, defendendo a mesma pureza de raça, desprezavam os mulatos. Por sua vez, os mulatos, muitas vezes procurando passar por brancos, quando não o conseguiam, identificavam-se com os pardos, que não se consideravam mulatos.

Mas o que a peça principalmente procura desmistificar é, menos que o racismo, a fraude da piedade cristã, que deveria nortear a ação das confrarias, mostrando como o preconceito dos vivos rege até o mundo dos mortos. Além de, naturalmente, mostrar os diversos graus de discriminação que o homem pode sofrer.

Em 1971, César Vieira, pseudônimo do advogado Idibal Almeida Piveta, figura bastante conhecida nos meios forenses — como defensor de pessoas oprimidas ou perseguidas pela legislação draconiana que regia os chamados crimes políticos — e também nos meios teatrais, pelas suas qualidades de autor, montou sua peça, *O Evangelho segundo Zebedeu*⁶³. O espetáculo recebeu os prêmios de melhor autor nacional, melhor música, etc. A estes prêmios, outros se sucederiam dentro e fora do Brasil. Outras obras suas foram também premiadas aqui e no exterior.

Um jogo teatral, o teatro dentro do teatro, *O Evangelho segundo Zebedeu* seria uma peça que um “comedor de fogo”, de nome Zebedeu Martins, que se tornara mudo em virtude de um acidente na profissão, escreveu e está sendo montada no Circo Irmãos Tibério, onde trabalha.

Trata-se da dramatização da Guerra dos Canudos, forçando um paralelismo entre a paixão de Cristo e a de Antônio Conselheiro, já evidenciado desde a cena em que ele entra na vila de Natuba: “montado no jegue, com ele, Abade, Bentinho, romeiros trazem uma imagem num oratório e uma grande cruz” (rubrica da peça). Jegue esse de propriedade de Pajeú, “negro forte”, que também está à procura de Antônio Conselheiro e não mais o abandonará, até o trágico fim de todos. Fiel e corajoso, Pajeú luta contra as forças do Coronel Moreira César, encontrando um momento de paz e doçura no amor de Morena, muito bela, que ele viu rezando, ajoelhada, sob a latada da igreja nova.

PAJEÚ — Uma morena assim bonita num carece de rezar... Abasta o mimo que tem pra sua alma salvá... Ah! Morena, se eu podera no mundo formá altar,

te poria pro povo te adorá...

(*A Morena se levanta*)

MORENA — Não diz assim não, seu moço... trais desgraça... não quero nem os ouvido deixá aberto pra essas coisas do cão escutá...

PAJEÚ — Modo de dizê, irmã... e os modos de dizê, às vezes, num concorda com os modo de senti... num carece de explicação, foi uma sincera saudação.

Pajeú pergunta à moça se já tinha reparado nele e depois diz quem é:

PAJEÚ — Sou Pajeú, assim me tratam os que me conhecem. Sou raiz de cajazeira, pau que amarga, flor que cheira, cravo de menina, suspiro das casadas, beijo das solteira.

Toca o sinal de recolher, instituído desde que começara o cerco.
Pajeú pede à moça:

PAJEÚ — Vai não, moça. Fica um pouco só... a lua vai despontando... queda aqui... conversa... quem sabe o pouco que nos resta?

Ela reluta um pouco. Pajeú pega sua mão e os dois ficam abraçados.

MORENA — ... O tempo que nos resta... é pouco, pois então?

PAJEÚ — Sabê, ninguém sabe não... (...) Se o tempo que nos resta é pouco ou não, ninguém sabe não... por via das dudas, carece de aproveitá. E da deve-ra, pombinha, da faia que toda muié bonita tem, de querê bem a todo o mundo ou num gostá de ninguém, prefiro que...

MORENA — Mestre Pajeú, deixa a falação. Das minhas faia conheço pouco. Das qualidade sabe nenhuma... (*Pausa*) Olha os grilo cantando; as flores esparrama perfume na noite, os vagalume fais estrela verde nas marge do Vaza-Barris... vamos até lá, deixa a conversa... quem sabe o tempo que nos resta...

(*Ambos saem abraçados*)

(Ato II, Cena IV)

Mais tarde a luta recomeça, terrível e sangrenta. Pajeú, lutando valentemente, é atingido por uma bala e morre. Carregam o seu corpo e ouve-se o canto:

Me corte, que eu nasço sempre.

Sou que nem soca de cana...

Me cortem que eu nasço sempre

Sou que nem soca de cana.

Antônio Conselheiro ajoelha-se diante do corpo de Pajeú e começa a enumerar as coisas de que ele gostava:

Essas coisas, irmão Pajeú, eu garanto, vão ter continuação.

E acrescenta:

CONSELHEIRO (*Música*) – Só sei que de morte degolada não foi que Mestre Pajeú chegou a este fim; por isso, aqui no Império de Belo Monte, ele vai continuar a viver; no jagunço que nasce, noromeiro que reza, no jagunço que luta, no umbuzeiro que cresce, na ave que voa... (...) – Estava escrito que, nestes anos, as águas iam ficar em sangue e o sol nalgum lugar se confrontar vai com a terra e há de chover grande chuva de estrelas. E aí quando verdes os Canudos sitiados sabereis que está próxima a devastação. Ai, então, das que estiverem grávidas...
(*A Morena de Pajeú protege a barriga*)

Antônio Conselheiro traído, como Cristo, por um companheiro, o Beatinho, que o beija na face para identificá-lo ao oficial e praças que o tinham seguido às escondidas, é atingido no tiroteio que se estabelece e morre. Depois:

E cortaram a cabeça do Conselheiro
e trouxeram num caixote de sal
no selim de um animal.
Examinando o crânio na Capital,
a ciência disse: normal!

Assim termina o espetáculo circense, com a peça de autoria do mudo comedor de fogo, *O Evangelho segundo Zebedeu*.

VOZ (*Alto-falante*) – Não percam... não percam... nosso próximo espetáculo:
A morte do Capitão-mor... não percam!
FIM

Segundo a indicação do “autor”, Zebedeu Martins, o papel de Pajeú seria encarnado por Pedrão, o lutador misterioso, Gigante de Ébano, integrante do Circo, por serem ambos de cor. E assim foi. Ator-personagem e personagem-ator se confundem e o que fica na peça é a personagem Pajeú, não o ator Pedrão. Figura simpática, estuante de força e de vida, capaz de harmonizar o tempo de guerra com o tempo do amor, embora simplesmente traçada, como seria de esperar-se da pena de um “Zebedeu Martins”. Ainda assim, é responsável pelo toque de poesia que ameniza um pouco os tristes acontecimentos que a peça pretende retratar.

Em 1979, Miroel Silveira, como parte de seus trabalhos para obtenção da livre-docência na área de Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo, escreveu *O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião*, que classificou como uma capoeiragem dividida em oito rodas. Nela, ele procurou recriar a trajetória da escravidão do negro africano no continente americano, a partir das desavenças e desunião de algumas

tribos, habilmente exploradas pelo traficante branco.

As personagens negras são usadas mais como arquétipos do que seres individualizados vivendo seus conflitos. O que importa é a coletividade, não o destino pessoal de cada um.

É toda a saga da escravidão negra no Brasil até a libertação, mesclando-se o ódio, o desespero e o conformismo no comportamento dos escravos até explodir na reação final da morte e da fuga, após a revolta que elimina os algozes. Mas que é contada em tom ligeiro, sem aprofundamento de situações e caracteres – nem mesmo o de Catarina, “negrinha jeitosa e dengosa” (rubrica da peça), na realidade uma síntese de todas as negrinhas jeitosas e dengosas que, como a “Negra Fulo”⁶⁴, enfeitçaram o senhor branco enquanto durou o regime escravocrata.

O nascimento e a evolução do sincretismo religioso estão também representados no texto, bem como as práticas culturais do escravo, principalmente a capoeira, que pode transformar-se rapidamente em mortífera arma. Na Roda Oitava-Banzo, os negros, desesperados, buscam o mar, como se no horizonte pudessem ver a terra de onde tinham sido tão cruelmente arrebatados. E ficam parados diante da imensidão que, se lhes mostrava o caminho de volta, ao mesmo tempo o barrava. Choram, lamentam-se e se lastimam até a chegada do Feitor, de chicote na mão, e aparentemente se aquietam. E o Mestre I lhe estende a mão:

MESTRE – Sua bênção, sinhô!

(*O feitor se previne contra tanta humildade, mas acaba se convencendo de que não há nada de anormal. Estende a mão para o Mestre I, e este finge beijá-la, mas a segura para lhe aplicar o golpe da bênção, derrubando o Feitor. Os outros escravos caem sobre o algoz, massacrando-o, enquanto as mulheres se agrupam, cantam e tocam com ferocidade*)

MULHERES – Zum-zum-zum
Capoeira mata um!
Oi zum-zum-zum
Capoeira mata um.

Dá-se a fuga dos escravos, no texto simbolizada na busca do Quilombo Jabaquara, de Antônio Bento, em Santos. Logo depois vem a Lei Áurea, a mudança da situação e a generosidade do negro, que desiste de vingar-se, embora reconhecendo que:

MESTRE I – Ogum é que tem razão
Nossa luta não tem fim.

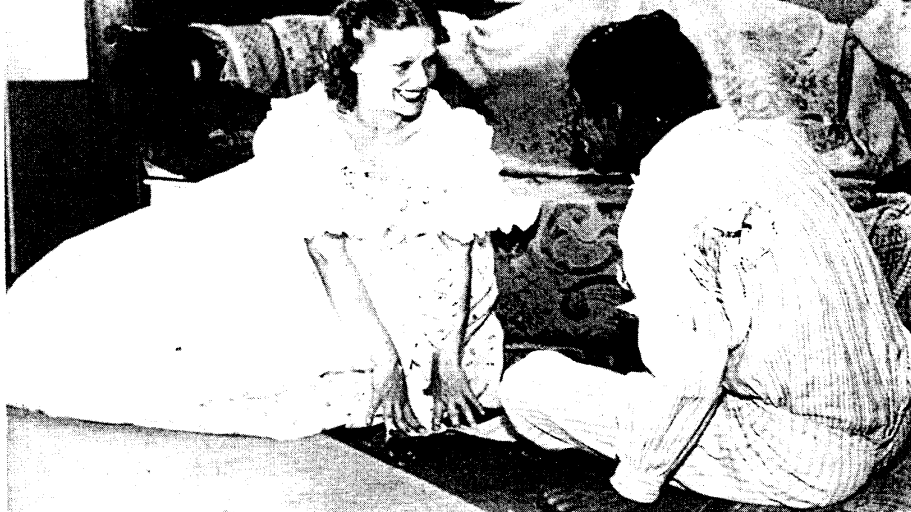
TODOS – Quilombo não morre não,
E a capoeira é assim.

O texto mostra um bom aproveitamento da linguagem, costumes e religião. No espetáculo — espécie de embrião do texto posteriormente desenvolvido — encenado sob o título de *Liberdade-camará*, na periferia do ABC em 1978, no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, o canto dos pontos originais dos negros escravos constituiu grande fator de embelezamento.

O significado desta peça transcende o mérito artístico, para colocar-se como marco de abertura na Universidade de São Paulo para a concessão de títulos universitários (doutoramento, livre-docência) mediante a apresentação de trabalhos nas áreas de Artes específicas dos postulantes.



O mulato
de Samuel Campelo. Teatro Recreio, RJ. 1958.
Foto: Carlos



Iaiá Boneca
de Ernani Fornari. Direção: Oduvaldo Viana.
Na foto: Lúcia Delôr e Sadi Cabral. Cia.
Brasileira de Comédia. Teatro Ginástico, RJ, 1938.
Foto: Arquivo Fundacen.



O filho pródigo
de Lúcio Cardoso. Direção: Abdias do Nascimento.
Na foto: Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro e Ruth de Souza.
Teatro Experimental do Negro. Teatro Ginástico, RJ, 1947.
Foto: Arquivo Fundacen



Sinha moça chorou
de Ernani Fornari. Na foto: Dulcina de Moraes e Aristóteles Pena.
Cia. Dulcina. Teatro Serrador, RJ, 1940.
Foto: Arquivo Fundacen



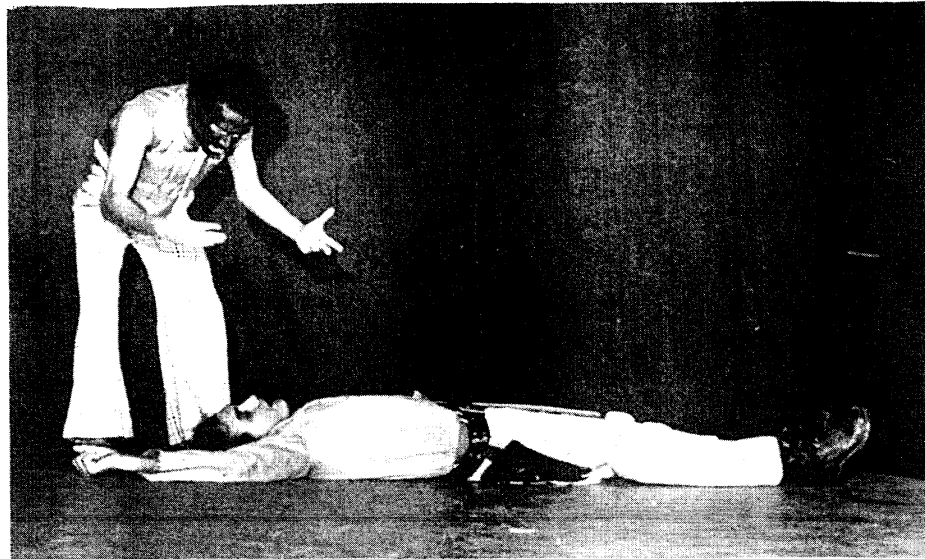
Aruanda
de Joaquim Ribeiro. Direção: Abdias do Nascimento.
Na foto: Claudiano Filho e Ruth de Souza.
Teatro Ginástico, RJ, 1947
Foto: Arquivo Fundacen.



Anjo negro
de Nelson Rodrigues. Direção: Ziembinski.
Na foto: Maria Della Costã e Orlando Guy.
Cia. Maria Della Costa. Teatro Fenix, RJ, 1948.
Foto: Arquivo Fundacen



Auto da Compadecida
de Ariano Suassuna. Teatro de Bolso Ipanema, RJ, 1959.
Foto: Carlos



Torturas de um coração
de Ariano Suassuna. Escola Martins Pena, RJ, 1973.
Foto: Ney Robson



Orfeu da Conceição
de Vinícius de Moraes. Direção: Leo Jusi.
Na foto: Abdias do Nascimento e Daisy Paiva.
Teatro Municipal, RJ, 1956.
Foto: José Medeiros



Sortilégio
 de Abdias do nascimento. Direção: Leo Jusi.
 Na foto: Abdias do Nascimento e Lea Garcia.
 Teatro Experimental do Negro. Teatro Municipal, RJ, 1956.
 Foto: Arquivo Fundacen



Pedro Mico
 de Antonio Callado. Direção: Paulo Francis.
 Na foto: Isabel Camargo e Milton Morais.
 Teatro Nacional de Comédia, RJ, 1957.
 Foto: Arquivo Fundacen



Gimba
de Gianfrancesco Guarnieri. Direção: Flávio Rangel.
Na foto: Maria Della Costa e Sebastião Campos.
Cia. Maria Della Costa. Teatro Municipal, RJ, 1959.
Foto: Arquivo Fundacen



Quarto de empregada
de Roberto Freire. Direção: Fausto Fuser.
Na foto: Jacira Sampaio e Dalmira Soares.
Teatro de Arena, SP, 1959.
Foto: Arquivo Fundacen



Calabar
de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra. Direção: Dilmar Messias.
Livre Associação Atossereno, Teatro Presidente, RS, 1983.
Foto: Arquivo Fundacen



O castigo de Oxalá

de Romeu Crussé. Direção: Aylton Menezes.

Na foto: Paulo Vicente, Zenir Elisa, Agnes Xavier,
Eduardo Calixto, Wladimir José e Roberto Nogueira.

Os Peregrinos. Teatro Nacional de Comédia, RJ, 1961.

Foto: Arquivo Fundacen



Chico Rei

de Walmir Ayala. Direção: Nazareno Petrúcio.

Teatro Ambiente. Museu de Arte Contemporânea, Olinda, PE, 1979.

Foto: Arquivo Fundacen

TERCEIRA PARTE

A PERSONAGEM NO TEATRO POPULAR

CAPÍTULO 12

O BUMBA-MEU-BOI E O MAMULENGO

Em 1959 outro grupo importante foi fundado em Recife, o TPN (Teatro Popular do Nordeste), sob a direção de Hermilo Borba Filho. O conceito popular abrangia, segundo ele, trágicos gregos e romanos, teatro medieval e elisabetano, o Século de Ouro espanhol etc., Antônio José, Martins Pena, enfim tudo que se nutrisse da seiva popular coletiva. Rejeitava apenas a arte puramente gratuita, formalista, demagogicamente engajada, evitando impor ao povo uma visão predeterminada do mundo.

Seus espetáculos se apresentavam sob duas formas: a do teatro popular, ou realizado pelo povo, anárquico, antiilusionista, englobando os folguedos populares, como o Bumba-meu-boi, o Fandango, o Pastoril e o Mamulengo, espécie de teatro sem texto escrito por autor determinado (não literário), e a do teatro erudito (literário), escrito, mas inspirado no espírito e forma dos realizados pelo povo. São exemplos, entre muitos outros: *Auto da cobiça*, de Altamar Pimentel; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *O coronel de Macambira*, de Joaquim Cardoso.

As raízes desses tipos de teatro se encontram no drama litúrgico medieval, na Commedia Dell'Arte e no folclore com influências européias, magicamente aproveitados pelo povo para seus folguedos e danças dramáticas.

O teatro erudito, também fundamentado nas técnicas da dramática popular, constitui um teatro total, com canto e dança funcionando como elementos essenciais da comunicação, podendo ser representado até em praça pública, rompendo assim a sua ligação com o palco italiano tradicional. Enfim, um teatro voltado para o povo, através da dramatização literária de seus folguedos mais apreciados, principalmente o Bumba-meu-boi.

Inicialmente, o teatro não erudito (os folguedos) era apresentado só em determinadas épocas do ano, como uma manifestação popular autêntica, não manipulada por interesses turísticos ou comerciais. Hoje em dia,

porém, os espetáculos são apresentados em qualquer época do ano nas pequenas cidades ou na periferia das grandes, como receita para manutenção dos grupos⁶⁵.

O Bumba-meu-boi é o mais original de todos os espetáculos nordestinos, quer na forma popular, não literária, quer na forma erudita⁶⁶.

Pereira da Costa, no *Folclore pernambucano*, baseando-se nos versos “O meu boi morreu/Que será de mim/Manda buscá outro/Lá no Piauí” diz que este espetáculo popular teria surgido durante a colonização do Piauí, no século XVII. Mas, como foi o governador de Pernambuco quem mandou colonizar o Piauí, pode-se considerar a sua origem como pernambucana... Argumentação simplista e mesmo fantasiosa, parece-nos.

Diversos nomes, em várias regiões do Brasil, indicam o mesmo folguedo popular. No Amazonas, é conhecido como Boi-bumbá; no Maranhão e no Piauí, como Bumba-meu-boi e Boi de Reis; no Ceará, como Bumba-meu-boi, Reisado Cearense, Boi de Reis, Reis, Boi Surubi; no Rio Grande do Norte como Boi Calemba ou Calumba, Reis de Boi, Bumba-meu-boi; na Paraíba e em Pernambuco, como Bumba-meu-boi, Bumba, Cavalo Marinho; no Espírito Santo, como Bumba de Reis; no Rio de Janeiro, como Bumba-meu-boi e Reis de Boi; no Paraná e Santa Catarina, como Boi de Mamão e no Rio Grande do Sul, como Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Boi-zinho.

Festas de Boi sempre existiram em vários países, desde a mais remota Antigüidade. O Boi Ápis, a Vaca Ísis, o Touro Mneris, o Boi Gerva, o Boi de São Marcos e o Touro Guaque ou Huaco foram sempre honrados em festas religiosas.

No Brasil, a mais antiga menção da existência do Bumba-meu-boi está num periódico — *O Carapuceiro*, de 1840, da cidade de Recife, que assinala o seu aparecimento:

(...) já constituído com figuras, bailados e enredos. Datará das últimas décadas do século XVIII e seu ambiente foi o litoral, engenhos de açúcar e fazendas de gado, irradiando-se para o interior. (...) O primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica, e no poder assimilador, constante e poderoso.

Apesar das influências européias, o tema do Bumba-meu-boi, seus tipos, a música e o ritmo que o acompanham são caracteristicamente brasileiros. O nome provém, parece, do estribilho cantado quando o boi, figura principal do folclore, dança: “*Eh bumba!*” Dança que consiste em volteios, marradas, recuos e avanços, aos quais corresponde uma pancada na zabumba. Assim, Bumba-meu-boi seria corruptela de “Zabumba-meu-boi”. Ou então, o nome teria origem no fato de “bumba” significar bombo ou zabumba, cujo sentido figurado é tunda, bordoadas, pancadaria velha, o que

está inteiramente relacionado com o aspecto principal do folguedo: a pancadaria grossa, aliás presente em outras formas de divertimentos populares. Tipo de coisa que vem desde as velhas farsas populares, passando pela *Commedia Dell'Arte* e chegando aos nossos dias através das pantomimas de circo e das comédias de pastelão do cinema mudo.

Na sua forma erudita (literária), o Bumba-meu-boi aproveita temas tirados do romanceiro popular, da literatura de cordel, das canções populares de assombração e de louvação, do bestiário. E em termos de espetáculo caracteriza-se pela improvisação dos diálogos em torno do tema trabalhado, pela extrema movimentação e danças, dentro de um complexo sincretismo religioso-folclórico-artístico.

Na sua forma não erudita apresenta-se como um teatro popular autêntico, praticado pelo povo, que não tem consciência de o estar praticando. A função é também chamada de “brinquedo”; há sempre uma personagem, o Capitão, que começa dizendo: “Vou brincar” (não representar) hoje”; “brinco há muitos anos”, etc., empregando o termo brincar em seu sentido medieval, para designar o ato de representar. *Jeu*, como dizem os franceses.

Como na *Commedia Dell'Arte*, há personagens constantes tanto no teatro realizado pelo povo como no erudito. As principais são: o Capitão, figura iniciadora do folguedo; Mateus e Bastião, auxiliares do Capitão, personagens negras; Catirina, negra despachada, cantadeira; o Doutor, que salva ou trata do boi e Pastorinha, dona do boi, que o perdeu e está sempre atrás de seu paradeiro. E muitos outros, incluindo personagens animais e as oriundas do fantástico, como o Caipora, o Diabo, o Mané pequenino, etc.

Mateus, Bastião e Catirina são as personagens negras sempre presentes em qualquer das formas do Bumba-meu-boi.

No *Auto da cobiça*, forma erudita do Bumba-meu-boi, escrita por Altamar Pimentel, o tema é o da liberdade e a história é a do boi Estrela da Manhã, de propriedade do Capitão Jesuíno, prejudicado por um gigante, Manuel, que há 300 anos explora suas terras e carrega com tudo o que ele produz.

Mateus, moleque esperto, que parece tolo e provoca risos na assistência, é o vaqueiro da fazenda, nela tendo nascido.

Chega um retirante, Baltasar, oferecendo seus serviços ao Capitão; este aceita e o apresenta a todos na fazenda.

Catirina é afilhada do Capitão; interessa-se por Baltasar, que a rejeita, porque é negra. A moça sofre com isso e se enfurece... Duas amigas suas, Inês e Iaiá, também se interessam por Baltasar que, precavido, toma cuidado para não se envolver com nenhuma. Mateus está atrás de Iaiá, que negaceia.

O gigante Manuel quer o boi e manda buscá-lo pelo seu secretário, homem de duas caras, que tem uma máscara no rosto e outra pendurada no pescoço. Baltasar impede que o boi seja levado e dá uma surra no secretário.

Catirina, ainda furiosa, quer vingar-se de Baltasar. O gigante continua pressionando o Capitão Jesuíno; só lhe comprará a safra, e com abatimento de 100%, se ficar com o boi. O Capitão recusa, furioso.

Mas o gigante, usando o secretário, consegue atingir o boi. Catirina, ainda sofrendo por amor e influenciada pelo secretário, aproveita-se de uma distração de Mateus e da ausência de Baltasar, que sai à procura de um bom pasto: faz o boi cheirar o conteúdo de um frasco que recebera das mãos do secretário e o boi cai. Todos se reúnem à sua volta, menos Catirina, já arrependida do que fez.

Vão surgindo, então, personagens costumeiras no Bumba-meu-boi: o fiscal, um político, também de duas caras, que promete trazer um veterinário, e novamente o secretário. Todos acabam levando uma surra de cacete de Baltasar. Vêm, depois, um padre, um delegado de polícia e outra vez o secretário, todos apanhando cacetadas de Baltasar. Até que Catirina e as amigas também chegam e correm a malhar o secretário, enquanto Baltasar e Mateus agredem o delegado. Quando o Capitão tira as três moças de cima do secretário, ele está morto. O boi se recupera, Catirina é perdoada e todos se alegram e cantam.

O *Auto da cobiça* é um exemplo de texto erudito baseado no folclore popular Bumba-meu-boi, na qual é sensível a vinculação com a Commedia Dell'Arte, o que explica o fato de Bastião e Mateus (os que nos interessam) configurarem tipos fixos, agindo sempre dentro de uma linha presumível, sejam quais forem os acontecimentos em que se envolvem.

Outro gênero de teatro muito popular no Nordeste, nas camadas sociais mais baixas, é o teatro de bonecos (fantoques), de um efeito mágico, maravilhoso, funcionando sem cenários, com acompanhamento musical constituído por uma sanfona e um pandeiro e às vezes uma rabeca. O manipulador dos bonecos é chamado de titeriteiro ou Mestre e atua sozinho ou acompanhado de auxiliares.

Os fantoches podem ser: de luva — o corpo formado pela mão do titeriteiro — e de haste — suspenso por uma vara. O titeriteiro é o dono da “brincadeira”, diretor e autor do espetáculo.

Não se sabe a data certa do surgimento do teatro de bonecos no Brasil. Dizem que Anchieta teria aprendido a manejá-los e os usava em seus espetáculos para os índios. Há também a versão de que teriam sido trazidos para o Brasil pelos negros escravos. Mas a data mais provável seria, talvez, meados do século XVIII. O nome *Casa da Ópera dos Vivos*, designação

comum na época, faz pensar numa Casa da Ópera que não fosse dos Vivos, isto é, de atores de carne e osso. e sim, de bonecos, sugere Luiz Edmundo⁶⁸. E ele acrescenta que havia, comprovadamente, três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro da época dos vice-reis: os títeres de porta, espetáculo improvisado, vivendo apenas do óbulo espontâneo dos passantes; títeres de capote, forma muito popular e pitoresca, mas extremamente rudimentar, e os títeres de sala, já evoluindo para o teatro com atores humanos. “O teatro de bonifrates supria, no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo.”⁶⁹

Seja qual for, porém, a data em que o teatro de bonecos aparece no Brasil, ele aqui se radicou e foi variando de nome ao longo do território brasileiro, embora mantivesse, praticamente, as mesmas características. Em Minas Gerais ele é chamado de Brighela ou João Minhoca; em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, de João Redondo; em certas zonas, Babau ou Benedito e em Pernambuco, único estado onde se pode acompanhar com precisão seu desenvolvimento, tem o nome de mamulengo. Por este nome é que o chamaremos em nosso estudo, por comodidade didática, uma vez que a sua essência permanece a mesma em todas as regiões.

No caso de Pernambuco, o seu nome teria se originado de Mané Gostoso⁷⁰, personagem também presente no Bumba-meu-boi. Manu é diminutivo de Manuel e o sufixo lengo vem de lengo-lengo, corruptela de lengalenga (narração fastidiosa, monótona), expressão onomatopaica de barulho monótono, ou de boneco sendo movido por um movimento de mãos, dando cambalhotas, ficando de cabeça para baixo, preso na haste que o sustenta. Na Bahia, o teatro de bonecos ainda se chama Mané Gostoso.

A princípio, o nome mamulengo designava apenas o boneco; por extensão, acabou designando o ato teatral ou a “brincadeira”. Ou então, segundo ainda Hermilo Borba Filho, o nome mamulengo derivaria de “brincadeira de molengo” (também um boneco), que degenerou em monolengo-mamolengo-mamulengo.

Basicamente, o mamulengo é um divertimento popular que consiste numa representação dramática feita por bonecos, em cima de um pequeno palco, cuja altura não se eleva muito acima da platéia.

Numa versão popular, colhida por Altamar Pimentel de um mamulengueiro, Manuel Francisco da Silva, publicada no Programa de Noite Folclórica do 3º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo (1963), a origem do mamulengo se deve a uma preta escrava que fazia uma variedade de bonecos, representando homens e bichos do seu ambiente e pedira autorização do seu senhor para

fazer a “brincadeira” e chamá-la de Capitão João Redondo, em sua homenagem.

Ou, segundo versão do mamulengueiro Januário de Oliveira, do Recife, recolhida por Hermilo Borba Filho⁷¹, sua origem seria outra: um escravo de nome Tião, da fazenda de um cruel senhor, chegando atrasado ao serviço, desculpou-se, alegando que a mulher tinha recebido a visita da cegonha. Ao que o cruel senhor retrucou, dizendo, asperamente, que negra recebia visita era de urubu. Chocado, Tião reclamou e o cruel senhor mandou açoitá-lo e botá-lo no tronco. De noite, na senzala, todo dolorido, Tião lamentava-se, dizendo que o senhor tinha um coração de pedra e até a sua cara parecia de pau. Isso lhe deu a idéia de esculpir em madeira a figura do senhor e brincar com ela, fingindo que era o próprio e repetindo o que ele dizia e fazia: — “Vai, negro vagabundo, trabalha, negro é como porco, mate-se um, encontra-se outro”.

Mas um companheiro invejoso denuncia a brincadeira ao senhor, que aparece de chicote na mão, para castigar o escravo.

Os negros da senzala ficam atemorizados, mas Tião, corajosamente, assume o que fizera. Surpreendentemente, o cruel senhor perdoou-o, por falar a verdade, apesar dos protestos da mulher, e mandou que Tião fizesse outro boneco, representando-a. Tião obedeceu e foi denunciado, outra vez. Mas a mulher não conseguiu castigá-lo porque o marido não deixou e, ao contrário (e surpreendentemente), consentiu que ele continuasse a brincar com seu mamulengo, depois de findos os trabalhos do dia.

Tião, radiante, continuou a fazer o mamulengo aos sábados. E assim começou o mamulengo nordestino que, “para muita gente, nos subúrbios de Recife e no interior pernambucano, é a única forma de teatro dramático, ao lado dos teatros de dança e patomima dos Maracatus, do Bumba-meu-boi, dos Fandangos e das Cheganças”⁷².

Estruturalmente, como já dissemos, o mamulengo (também mão molenga ou mão mole) é um espetáculo de fantoches, apresentado num pequeno palco não muito elevado, com uma ou duas pessoas manejando os bonecos, escondidas atrás do pano (empanada) e falando por eles.

O espetáculo, na sua maior parte, é praticamente improvisado sobre um roteiro, terminando sempre com a vitória do seu herói principal sobre seu constante antagonista: Benedito e o Capitão João Redondo. Os diálogos são muitas vezes inventados na hora, de acordo com as circunstâncias e a reação do público.

O mamulengo, apesar de manter forma mais ou menos constante em vários estados do Nordeste (Piauí, Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco), apresenta pequenas variações nas características das principais personagens, mudanças de nome, que não alteram, porém, sua essência. Mas a dança é um elemento fundamental e quase todas as histórias começam

por ela, necessitando, por isso, de um pequeno conjunto musical e cantoria. A confusão é outra constante dos entrecos, que exigem a presença de algumas personagens indispensáveis e permanentes, geralmente comandadas por um tipo que é a figura mais importante do espetáculo: Benedito, Cabo 70, Professor Tiridá, Capitão João Redondo e, exceto este, que é branco, “os demais heróis são pretos, na intenção clara de pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra”⁷³.

Outros elementos importantes são a Morte e o Diabo, reminiscência, talvez, dos autos litúrgicos, e os que representam certos animais como o boi (muito importante), a cabra, a onça, o cachorro, cuja presença e diálogos situam a ação do espetáculo. E cada personagem tem um sentido e um significado que são do conhecimento dos espectadores.

O Capitão João Redondo é o protótipo do proprietário de terras no Nordeste. A sua patente, ao invés de coronel, mais comum naquela região, deve-se, segundo Altamar Pimentel⁷⁴ à lembrança da figura do capitão-domato, ou de campo, terrível caçador de negro escravo fugido. É representado por um boneco bem maior que os outros, e seu tamanho só é superado pelo do Capiroto (Satanás). É sempre o dono da brincadeira, à semelhança do Capitão do Bumba-meu-boi.

Benedito é preto, boneco pequeno, mas configura o herói, aparentemente numa espécie de supervalorização da raça negra. Derrota sempre o prepotente João Redondo e seus capangas e termina conseguindo dançar no baile dos brancos.

Bate em todos os que pretendem humilhá-lo por causa da cor, por quererem impedi-lo de dançar, ou tentarem lográ-lo no pagamento de serviços. Nos seus confrontos com João Redondo transparece a crítica de costumes, das desigualdades sociais e as contínuas humilhações que as classes superiores infligem às inferiores.

O tamanho dos bonecos simboliza essa desigualdade e, assim, quando Benedito expõe João Redondo ao ridículo, a platéia vibra e grita com verdadeira euforia⁷⁵.

Benedito seria a síntese de um grupo de indivíduos, não só de cor, pois a sua profissão de vaqueiro o identifica com todos os habitantes das regiões pastoris⁷⁶. É um herói popular, que descende da linha de fantoches que vem desde a Idade Média, por toda a Europa, personagens que, insurgindo-se contra as injustiças, fazendo eles próprios, à sua maneira, a justiça, simbolizam a revolta das classes oprimidas contra seus opressores.

Gregório e Baltasar são variações, ou versões, do herói. Diabo ou Capiroto é o fantoche maior. Feio, preto, unicorne, simboliza a religiosidade nordestina. Está sempre perseguindo a Alma dos que transgridem a rígida moral conservadora das cidades nordestinas.

A Alma é talvez o mais expressivo fantoche. Vestida de branco, cabeça muito pequena, mãos imensas, sempre estendidas, como se estivessem pedindo piedade. Foge, sempre que o diabo entra espalhafatosamente em cena.

Doutor Fuxico é construído na linha farsesca dos médicos da Commedia Dell'Arte. A sua presença significa um protesto quanto à mercantilização da medicina. Cobra pouco dos poderosos e explora os pobres. É figura também importante no Boi de Reis.

Obá é um fantoche de haste. Não dialoga com nenhum outro fantoche. Surge, canta com uma enorme boca escancarada, sempre com o estribilho: Obá! Obá!

O Padre — está sempre aconselhando aos outros a evitar o pecado. É ridicularizado, às vezes, pelas maroteiras de que é acusado.

O delegado, o cabo, o soldado, o tocador de gado, o tirador de ciranda etc., ora fazem rir, ora cantam. Representam tipos costumeiros das cidades do interior nordestino.

CAPÍTULO 13

A DRAMATURGIA DO MAMULENGO

A personagem Benedito é praticamente a principal figura dos mamulengos, como se pode ver nos textos que pretendemos analisar.

O filho que deu na mãe (1964), de Manoel José Lucas da Silva, mamulengo por muitos considerado como um dos melhores e dos mais longos, com uma boa ligação no encadeamento das cenas, contém um razoável número de personagens típicas do gênero.

Esquemáticamente, trata de um incidente provocado pelo Capitão João Redondo, querendo impedir que a mãe, aqui chamada Rosinha (aparece às vezes com outro nome), uma espécie de velha sapeca e gaiteira, que envergonha o filho com suas maneiras indecorosas, dance no baile em que ambos estão presentes. Ela costuma também arranjar dinheiro de maneira escusa. João Redondo, brutalmente, toma o dinheiro da mãe e a espanca. Chorando, a velha roga praga ao filho, dizendo que uma cobra jabiraca há de mordê-lo inteirinho, até no fundo do olho. De fato, a cobra aparece e morde João Redondo, deixando-o, aparentemente, cego. Desesperado, ele clama por um médico. Vem o Doutor Fuxico, receita umas coisas malucas e cobra só 192 cruzeiros pela consulta. E por outra consulta, de Benedito, ele quer cobrar 350 cruzeiros. Este recusa-se a pagar tal quantia; discutem muito e o Doutor Fuxico leva uma tremenda surra, indo queixar-se ao Tenente Zeca Galo, que vem prender Benedito, mas acaba apanhando também. Quanto ao resto, é a história de sempre: Benedito querendo dançar, mandando tocar música, arranjando uma *cavalheira* para par e sendo contrariado por João Redondo, com quem discute sempre e em quem dá uns trancos. Prudentemente, João Redondo retira-se; mas antes recomenda que não toquem música para a mãe dançar, caso ela apareça de novo.

Um dado interessante nesta peça é o tipo de comunicação com o público, que ela registra, como parte do texto, feita através de um menino da

assistência, que faz comentários e dialoga com as personagens, advertindo-as de alguma coisa, comentando o comportamento desta ou daquela personagem etc.

Quando João Redondo bate na mãe e ela se queixa, o menino a previne:

MENINO – Ele disse que inda vai dá mais.

ROSINHA – Em quem, meu fio?

MENINO – Em você.

ROSINHA – O diabo é quem vai esperá. Eu vou é me embora (*Sai.*)

Reaparecendo João Redondo e perguntando pela mãe, é o menino quem responde:

MENINO – Tá. Chegou aqui.

CAPITÃO – Quem chegou?

MENINO – A velha.

CAPITÃO – A véia?

MENINO – Sua mãe.

CAPITÃO – Cadê ela? Tá aí?

MENINO – Ela saiu. Tá com o cabelo todo arrancado, que você arrancou.

A má vontade do Capitão João Redondo com relação a Benedito é sensível desde o princípio:

CAPITÃO – Se chegá por aqui um neguinho atrás de dançá, você não vai tocá, hein? Tá ouvindo?

BENEDITO (*Surge, a música pára*) – Boa-noite, rapaziada, boa-noite, menina-da, boa-noite as moças solteira, e boa-noite as mulhé casada...

A vontade de brincar de Benedito logo se esvai diante da prepotência de João Redondo, que não quer que ele dance. Começa uma tola discussão entre os dois, um mandando, outro desmandando tocar música.

CAPITÃO – Home, sabe de uma coisa? O negócio teve mió. Mai lugá que nego brinca não presta, sabe, seu Luiz?

BENEDITO – É porque é o seguinte. Nego é uma classe muito boa. Não promete, dá logo. (*Dá com a cabeça no Capitão*)

A discussão continua: haverá ou não haverá baile!

BENEDITO – Se dançar, eu quebro.

O Capitão, assim mesmo, manda que toquem, depois parece desistir, mas comenta:

CAPITÃO – (...) Eu num tou dizendo que toda a caiga de nego é torta!

BENEDITO – Rapaiz, me respeite, rapaiz!

CAPITÃO – Toda a caiga de nego... Sabe de uma coisa, neguinho? Oi, nego deitado é um porco, nego em pé, é um toco, nego tomando banho se lamaieia; nego num dança, sapateia; branco compra passagem, nego é vai e vem, quando vai no trem, sabe?

BENEDITO – Apois sabe de uma coisa, nego é uma parte miseráve. Nego num promete, dá logo! (*Investe contra João Redondo*)

Continua a interminável discussão e o Capitão, para gozar Benedito, diz para não tocarem, porque o negrinho não quer que toquem. Então, Benedito manda que toquem e acaba dando uma surra pra valer no Capitão. Este foge:

CAPITÃO – (...) Seu Altimar, eu já vou, viu? (*Sai*)

BENEDITO – Toca, toca (*A música recomeça e ele dança*) – Ai! Ai! Ai! (*Sai*)

CAPITÃO (*Surge*) – Psssiu! (*A música pára*) Ô seu Altimar!

ALTIMAR – Diga!

CAPITÃO – O sinhô viu o serviço que eu fiz com o nego?

ALTIMAR – Eu não vi não. Vi o que ele fez com você!

Há outros incidentes na peça, com outras personagens, mas Benedito está sempre revelando sua esperteza e surrando os que o contrariam ou o menosprezam.

Nem sempre, porém, Benedito é um anti-herói de boa índole. Em *O preço do casamento* (1964), de Paulo Vitorino Monteiro, ele se mostra de incrível mau-caráter. O mamulengo começa com o indefectível baile, no qual João Redondo pretende, mais uma vez, impedir a presença de Benedito. A atitude de João Redondo é truculenta, ele já começa ameaçando com o cacete. O Cabo Félix Meireles também pretende impedir que Benedito dance. E este surge, querendo dançar, naturalmente.

BENEDITO (...) – Me diga uma coisa, seu Tocadô. Dança ou não se dança nesse baile?

TOCADOR – Dança.

BENEDITO – Tem moça bonita por aí pra gente dançá?

TOCADOR – Tem é mato.

Benedito se entusiasma, dança com uma senhorita. Chega o Doutor Mané Relejo e também quer dançar. Pede à senhorita que dance com ele, ela acede e chega Benedito, tirando-a dos seus braços. O Mané Relejo reclama, chamando-o de *neguinho* bandido, *nego* desgraçado.

Benedito reage violentamente porque nunca aceita ser chamado de negro, agride Mané Relejo com tanta fúria que o mata. Procura, depois, botar a culpa no tocador de música. E pergunta para um espectador, no caso, Altimar Pimentel, o que deve fazer:

ALTIMAR – Correr.

BENEDITO – Não sinhô! Eu sou home. Nego não promete, não, dá logo! A palavra de eu só é uma! É mão no pé de ouvido e faca no bucho. Tá bem, seu Altimar? (*Pondo o corpo do doutor Mané Relejo nas costas*) – Venha cá, carniça! Eta corpo véio pesado de seiscentos diabos! Eita, meu Deus! Ô tocadô! Quere comprá carne verde?

E ainda acrescenta que o corpo de Mané Relejo é um bodinho que tinha comprado muito barato na feira.

Aparece, então, o Cabo Félix Meireles para prender Benedito. Este se lamenta muito, mas acaba matando o Cabo. E pede música ao tocador. Surge o Padre João Sem Cuidado, oferecendo-se para casar quem quiser. Mané Contente aparece dizendo que quer casar com Marquesinha Redondo da Silva, filha do Capitão João Redondo. Mas o Padre cobra duzentos cruzeiros e como o noivo diz que não tem dinheiro, acrescenta que, se puder dançar requebrado com a noiva, não cobrará nada. Há uma briga entre os dois, surge Balthazar, irmão de Benedito. Este propõe apostarem sobre um coco que querem cantar. Balthazar ganha, discute com Benedito, e este também o mata e sai, com ele nas costas, dizendo:

– Ah! cachorro da mulesta pra pesá!

O Capitão João Redondo encerra a brincadeira.

Em *Nem solteira, nem casada, nem viúva* (1964), de Otacílio Pereira, continua o problema do baile, no qual é impedida a presença de Benedito pelo Capitão João Redondo. Mas a maior revolta de Benedito é ser chamado de negro, ao que ele responde: “Negro não, respeite!”

Nesta peça, o delegado comparece, não para prender Benedito, mas sim para dançar e acaba se metendo na vida particular de uma moça, que, ao ser inquirida, diz não ser casada, nem solteira, nem viúva, é apenas *mulhé*; coisa que intriga o delegado e o põe em conflito com o pai dela, o Capitão João Redondo.

Já em *O compadre funcionário* (1964), de Geraldo P. Mendes, Benedito é apenas um animador de auditório, um comico circense, cantando canções picantes, malandro urbano. Não tem as características de bravura, valentia e arrogância de que comumente se reveste e revela-se, apenas, um ser humano com defeitos.

Em *A morte do Cabo Zé Fincão* (1963), de Manoel Francisco da Silva, a eterna disputa de Benedito com o Capitão João Redondo é suplantada por brigas que os dois mantêm com outros adversários, derrotando-os e mostrando a sua bravura. Há, também, vários diálogos com os espectadores, demonstrando o alto grau de comunicação que a peça possui. É interessante ver como um espectador previne João Redondo ou Benedito, alertando cada um deles sobre a valentia do outro. O próprio Zé Fincão,

xingado por um espectador, revida, ameaçando-o de prisão.

João Redondo é apresentado não como o costureiro vilão, perseguidor de Benedito, mas sim como uma espécie de herói, cheio de valentia. Isso desconcerta os espectadores, acostumados com o outro papel, e os leva a identificá-lo com o diabo e ameaçam chamar Benedito, para surrá-lo, como sempre.

Benedito perde um pouco o seu papel de herói, mesmo porque está mais alegre e descontraído por ter deixado de ser vaqueiro de João Redondo. O problema do baile, onde ele quer dançar, desta vez é provocado pelo Cabo Zé Fincão, que não quer que o baile continue. Um espectador interviém, dizendo que Benedito vai chegar. Zé Fincão ameaça o Tocador:

TOCADOR – E tou que ele tá com revólver pro meu lado.

BENEDITO – Tá com o negócio pro seu lado? A gente vai lá e toma! (*Toma o revólver do Cabo Zé Fincão. A música recomeça*)

CABO ZÉ FINCÃO – Cala a boca, seu Tocadô! Tocadô! (*A música pára*) Agora, agora é no duro. (*Sai, retornando em seguida, armado de punhal maior que ele próprio*) Agora tem coisa. O negro veio e tomou porque eu tava descuidado. Agora ele não toma.

BENEDITO – Eu tomo, tomo, tomo! (*A música recomeça*) – Eita! Agora é que eu vou! Lá vai eu, seu Tocadô!

A briga continua e Benedito, que saiu, volta com um facão tão grande quanto o punhal de Zé Fincão e pergunta ao Tocador:

BENEDITO – Você já viu matar bode?

TOCADOR – Já.

BENEDITO – Pois arrocha af um frevo bem arrochado, bem frivido. Segura a faca, Zé Fincão!

Ele mata Zé Fincão e ainda diz:

BENEDITO – (...) Soldado! Isso aqui é home, viu, soldado! Isso aqui é prá você não acabá baile, viu, soldado! (*Sai, carregando o soldado nas costas*)

No final, aparece a figura de Obá. Benedito retorna com um boi, pedindo a Altimar que o entregue a um rapaz decente e sai. Volta João Redondo, diz que Benedito é seu vaqueiro e muito bom. Benedito, também voltando, confirma. Ainda aparece a cobra, prá morder Benedito. Um espectador o previne.

BENEDITO (*Voltando-se, percebe a cobra que avança contra ele*) – Ai! Meu Deus! Lá vem a cobra! Ah! Minha Nossa Senhora! Lá vem a cobra! Mas tem uma coisa. Minha mãe disse que home é home mesmo. (*Luta com a cobra, vence-a e sai com ela*)

Por fim, surge o Capiroto, ameaçando a platéia, mas acaba agradecendo a todos por terem assistido à brincadeira e despede-se.

Neste rápido exame de alguns mamulengos ressalta a importância da personagem do negro Benedito, bem maior que a das outras, negras ou brancas, e as várias facetas que apresenta.

Aparentemente, há “a intenção de pintar a bravura do preto na gradação em que o baile prossegue a tensão (conflito) entre o dono da casa e o preto intruso”, segundo Altimar Alencar Pimentel⁷⁷.

Num mamulengo mais trabalhado literariamente, como, por exemplo, *Torturas de um coração*, entremez para mamulengo, de Ariano Suassuna, o que se nota é uma melhor elaboração do texto, mas as características das personagens negras, principalmente Benedito, permanecem as mesmas.

Há outros mamulengos em que Benedito e o Capitão João Redondo não são as principais personagens, muitas vezes nem mesmo chegando a aparecer.

Em *O castigo de Baltasar*, de Luís Barbosa dos Santos, é Baltasar, também preto, herói símile de Benedito, a principal figura, fazendo um tipo mal-encarado, bêbado, jogador, mau marido, que gasta todo o dinheiro da mulher. Invocando Satanás, se manda pelo mundo, abandonando a mulher e a filha.

Doze anos depois, sem dinheiro, arrependido, pensa em voltar para a família. Assumindo as vestes de um mendigo aproxima-se da mulher, Terezinha, e da filha, Xandoquinha, pedindo comida. Bem atendido, em conversa, vem a saber quem são as duas; apresenta-se e pede que o perdoem, mas só obtém o perdão da filha. Ele ameaça matar a mulher, caso ela não o receba de volta. Amedrontada, Terezinha diz que o perdoa. Surge o emissário de Satanás e o leva, à força, para o inferno.

Baltasar é preto, mas a mulher é branca e seu casamento foi contra a vontade do pai. Quando Baltasar a abandona, ela se lamenta:

TEREZINHA – Ah! Papai bem que me dizia que eu não desse confiança a negro.

De fato, ele é mesmo mau-caráter, prepotente, maldoso, como se mostra num diálogo com a mulher:

BALTASAR – Você me perdoe, Terezinha. Se não perdoa tem uma coisa. Eu lhe assassino. E lhe assassino com essas mãos, na mesma hora.

TEREZINHA – Santa Terezinha te acompanha!

BALTASAR – Fique com sua Terezinha. Eu portanto eu quero ver... Eu lhe assassino já. (*Atraca-se com Terezinha*) Como é, me perdoa, ou não perdoa, mulher marvada?

TEREZINHA – Ai! Tá perdoado, marido! (*Chora*) Ai! Ai! Ai! (*A música toca*)

Observa-se no texto certo aspecto de pregação moral, mostrando como a maldade e a má conduta são sempre castigadas. Nos outros textos de mamulengos, aqui examinados, nos quais Benedito e o Capitão João Redondo são as principais figuras, não se verificam esses aspectos.

Em *Remédio pra mulher braba*, de Geraldo Cláudio P. Mendes, uma outra personagem comum nos mamulengos, o Cabo 70, ensina ao seu compadre Policarpo como vencer a brabeza da mulher, verdadeira megera, com certo remédio, Marmelório no Lombório, isto é, uma boa surra de cacete ou vara de marmelo no lombo de Quitéria. E o remédio produz um admirável resultado...

Na peça *Você já viu negro prestar?*, de Otacílio Pereira, estão novamente em cena Benedito e o Capitão João Redondo, além de outras personagens. Como sempre, o mamulengo começa com baile no qual o Capitão não quer que Benedito dance. Dançando, ele é interpelado pelo Capitão e responde que dança porque quer dançar, “tá entendendo?”.

CAPITÃO – Entendendo, não, negro! Você não cuspa na minha cara, não! Eu sou um capitão e é pra me respeitar, sabe? Porque a minha volta é ruim. Negro, comigo, brincou tá no couro (*Investe contra Benedito*)

BENEDITO – No couro, não, Capitão. (*Surra o adversário*) Tome pancada, tome, tome!

E a surra é mesmo pra valer, a ponto do Capitão cair e sair de cena.

Há outras brigas de Benedito, outros incidentes com outras personagens. Uma delas, Porrote, chega no baile, pergunta por Benedito e diz para o Tocador:

PORROTE – Eu me chamo “seu” Porrote falado! Ô seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu negro prestar?

TOCADOR – Nenhum.

PORROTE – Nenhum né? É, negro é uma desgraça mesmo, homem!

TOCADOR – Mas tenha cuidado nele!

PORROTE – (*Cantando*)

Xiquexique é pau de espinho!

Embruarana é pau de abêia,

Hé! Hé! Hé! (*Repete os mesmos versos*)

Café, ceia de branco,

Paletó de negro é peia...

Num é, Tocador? Num é mesmo?

TOCADOR – É mesmo assim.

Benedito surge e quer saber o que estavam cantando sobre negro. Porrote, gozador, repete os versos e Benedito revida, cantando:

Terça-feira, quarta-feira,
Quinta-feira faz um ano. Hé! Hé! Hé!
"Seu" Porrote tem um passo
chamado passo... tucano.

Investe contra Porrote, dando-lhe uma tremenda surra, e sai carregando-o.

Mais adiante surge Lavoia, querendo fazer negócio de gado com Benedito. E, para lisonjeá-lo, chama-o de "moreninho"...

O negócio não chega a ser efetuado, mas Benedito trata bem um topador que mandou chamar. E, no final, reaparece o Capitão João Redondo, ainda se proclamando o dono da sede do baile e convidando dona Cotinha para dançar com ele. Assim acaba a brincadeira.

Em *O namorado de dona Pelonha*, de José Barreto do Nascimento, a principal personagem negra é Gregório. Trata-se de um anti-herói destituído de caráter e das características tradicionais de Benedito; um desordeiro, pelo simples prazer de provocar desordem num baile onde sua presença não é proibida. Nem procura fazer-se valer, como Benedito, que nunca permite menosprezo a sua pessoa.

Gregório surge, já dançando, contando prosa, desafiando e surrando os outros. A primeira briga é com o Capitão Prego Torto, de quem procura tirar a parceira de dança; depois, com um soldado que vem para prendê-lo. Chega dona Pelonha, velha assanhada e escandalosa, mãe de João Redondo, e começa um namoro com Gregório. E um Capitão Frujo também aparece, com ordens de João Redondo, para parar o baile. Gregório se opõe, naturalmente, e surra o Capitão Frujo, que se retira. Um outro Capitão, o Buteilho, tem a mesma incumbência e a mesma sorte. Gregório continua o namoro com dona Pelonha até que João Redondo reaparece, repreende a mãe, surra-a e sai com ela. Um padre termina a brincadeira, com um sermão para os presentes.

O aproveitamento da personagem negra pelo teatro popular do Nordeste pode dar-se também fora do mamulengo e do Bumba-meu-boi.

Em *O auto da mula do padre*, Hermilo Borba Filho elabora seu texto sobre uma crença popular: a mulher que tem relações sexuais com um padre pode ser transformada em um animal.

Na casa de um padre do interior nordestino, freqüentada por beatas, há uma empregada, linda mulata, amante de um negro, mas assediada por muitos outros, e que está apaixonada pelo sacerdote. Ela o tenta por todos os meios, ele resiste o mais que pode, mas acaba vencido. Quando se encaminham para o quarto, ouve-se um tropel de cavalo ou mula, correndo em frente da casa.

Depois, no terreiro do engenho, trabalhadores, negros na maioria, descansando, conversam e contam casos, até que se ouve o barulho dos cas-

cos de um cavalo correndo. Surge uma mula e um dos negros desconfia que ela é sua mulata, que o traiu com o padre. Investe contra ela, espanca-a brutalmente, para ver se a mulata aparece. Mas nada acontece. A mula vai-se embora e os trabalhadores continuam conversando.

Na cena final, as beatas estão, desde a madrugada, na casa do padre, apreensivas, como se esperassem alguma coisa, pressentindo que algo aconteceria. Ouve-se o barulho da carreira de mula, chegando. Elas já compreenderam tudo, estão caçoando, mas têm ciúmes. Há uma parada brusca da carreira da mula e surge a mulata, irreconhecível, toda marcada de chicotadas, cheia de sangue no rosto equino. Está morrendo. Mas tenta arremeter contra a porta do quarto do padre. As beatas impedem e ela morre. Ouve-se novamente o galope forte, que vai se afastando, até não mais se ouvir. É a morte completa do encantamento. Logo o padre reaparece e reza sobre o corpo. O dia nasce e os sinos tocam.

O tom poético do texto prevalece sobre tudo o mais. As personagens negras são circunstanciais e se prendem à reconstituição de uma realidade nordestina, na qual os trabalhadores rurais são, na maioria, negros. Já a figura da mulher linda e tentadora está ligada, conscientemente ou não, a um estereótipo remanescente do cativeiro: tinha de ser mulata, mesmo.

Em 1956, 11 de setembro, estrearia no Teatro do Adolescente de Recife, iniciativa de alunos secundaristas, que procuravam seguir as pegadas do Teatro do Estudante de Pernambuco, uma peça que popularizaria no Brasil o nome de Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida*. E o consagraria também como um dos melhores dramaturgos do Nordeste.

Na recriação de um auto medieval e como se fosse um espetáculo apresentado dentro de um espetáculo de circo, o *Auto da Compadecida*, no dizer do Palhaço que se comunica com a platéia, é uma peça que "combate o mundanismo, praga de sua igreja; o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe mais do que ninguém que sua alma é um velho catre cheio de insensatez e solércia"; enfim, ele, como os outros atores, se sentem indignos de representar as excelsas personagens que figuram no texto.

Realmente, o auto procura mostrar a venalidade, a cupidez de certos figurões da Igreja Católica daquele tempo, atuando no sertão, ao lado da bondade e pureza de outros menos graduados, além de atacar a hipocrisia, a ganância, a safadeza, etc., representadas por pessoas residentes no lugarejo onde se passa a peça. Depois de vários incidentes, nos quais ficam evidenciadas aquelas "qualidades", o grupo de pessoas é morto por dois canibais, por sua vez também vítimas das balas trocadas no tiroteio. Todos vão para o outro mundo, onde deverão ser julgados por seus pecados.

O Demônio começa a assustá-los e eles procuram defender-se:

DEMÔNIO — Silêncio! Chegou a hora do silêncio para vocês e do comando para mim. E calem-se todos. Vem chegando agora um que pode mais que eu e do que vocês. Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que estou dizendo, senão será pior!

Surge, então, a figura do Encourado que, segundo uma crença do sertão nordestino, é um homem muito moreno, que se veste como vaqueiro. O Demônio acorre, servil e pressuroso, mas antes que ele possa agir, todos os mortos sentem uma terrível emoção e se ajoelham. O Encourado dá as costas para não ver. É Cristo quem está entrando. “É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos” (rubrica da peça).

ENCOURADO (*De costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos*) — Quem é? É Manuel?

MANUEL — Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

João Grilo estranha o nome, embora reconheça estar diante de uma grande figura.

MANUEL — (...) Esse é um dos meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus. Ele gosta de me chamar de Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

João Grilo acredita, mas ainda estranha:

JOÃO GRILO — (...) não lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era menos queimado.

BISPO — Cale-se, atrevido.

Mas Cristo repreende o alto dignitário da Igreja e louva a simplicidade e franqueza de João Grilo.

JOÃO GRILO — Muito bem. Falou pouco, mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

MANUEL — Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você veio cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu. Como podia ter nascido preto. Para mim tanto faz um branco como um preto. Você pensa que sou americano para ter preconceito de raça?

O Encourado vai fazer o papel de promotor, desfiando diante de Manuel as culpas e os pecados de cada um, o bispo, o sacristão, o padre, o padeiro e a sua mulher. Chega a vez de João Grilo, que é acusado de ter enganado os dois últimos, vendendo-lhes um gato que “descomia dinhei-

ro” e de ter morto o cangaceiro Severino e seu capanga. João Grilo procura justificar-se, mas as coisas estão ficando pretas para ele. Assim mesmo, conseguirá escapar, graças à sua malícia e esperteza, qualidades que o caracterizavam enquanto vivo, e porque Manuel é bastante compreensivo. Quando tudo parece perdido, ele apela para a “mãe da justiça”, chamando-a através de uma cantiga com que a sua mãe o acalentava quando era pequeno. E entra em cena Nossa Senhora, a Compadecida.

ENCOURADO (*Com raiva surda*) — Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!

Habilmente, João Grilo consegue que a Compadecida interceda por ele junto ao filho, fazendo com que ele veja o outro lado das más ações que todos praticavam e compreenda que o móvel de muitas delas tinha sido o medo que atormenta as pessoas. Manuel, que nada pode negar à mãe, salva os cinco do inferno, mandando-os para o purgatório (sugestão de João Grilo). O cangaceiro e seu capanga vão para o céu, com grande espanto do Encourado. E justifica-se:

MANUEL (...) — Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram mero instrumento de sua cólera. Enlouqueceram ambos depois que a polícia matou a família deles, e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali.

E como estava difícil não condenar João Grilo, a Compadecida pede ao filho que lhe dê outra oportunidade, deixando que volte à terra.

JOÃO GRILO — Quer dizer que posso voltar?

MANUEL — Pode, João. Vá com Deus (...) Veja como se porta.

JOÃO GRILO — Sim senhor.

Ele vai-se e Manuel diz à Compadecida:

MANUEL — Se a senhora continua a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar como disse Murilo: feito repartição pública que existe mas não funciona.

Na terra, João Grilo, levado na rede para o cemitério pelo Palhaço e por Chicó, seu grande amigo — que escapara do tiroteio — de repente “ressuscita”, pregando um grande susto nos dois. João Grilo justifica a “ressurreição”, dizendo que a bala o atingira apenas de raspão. E, diante da promessa que Chicó fizera, em benefício do próprio João Grilo, de entregar a Nossa Senhora o dinheiro obtido na transação feita com o padeiro e a mulher e que os deixara ricos, caso ele escapasse da morte — João Grilo

está prestes a fazer mais uma de suas trapaças, recusando-se a pagar a promessa, quando cai em si:

JOÃO GRILO – (...) Se fosse outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo para Nossa Senhora! Quem sabe se não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fosse os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento!

É de louvar-se a intenção do autor em criar um Cristo negro, com a graça e sabedoria com que age, numa terra onde o racismo se disfarça por trás de falsas apologias de democracia racial.

QUARTA PARTE

A PROBLEMÁTICA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO COMO PARÂMETRO PARA O ESTUDO

CAPÍTULO 14

A PERSISTÊNCIA DOS VALORES DA SOCIEDADE DOS BRANCOS NA CRIAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA MESMO NO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Peças com personagens negras continuam, ou devem continuar, a ser escritas no Brasil. Em que termos, só o tempo dirá. As peças que estamos analisando, obedecem pelo menos a uma ordem não aparente, que se traduz na forma como as personagens negras foram aproveitadas.

Finda a escravidão, a sociedade brasileira, consciente do papel constrangedor que ainda desempenhava nas Américas, para não dizer no mundo ocidental, como que respirou aliviada. Os remanescentes dos escravos, menos de oitocentos mil a esta altura, eram agora homens livres. O que não significava, entretanto, que a sociedade brasileira deveria recebê-los de braços abertos, ofertando-lhes não apenas solidariedade, mas também oportunidades reais de integrá-los em seu seio. Pois,

(...) os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja, ou qualquer outra instituição assumissem encargos especiais que tivessem por objetivo prepará-los para o novo regime de organização de vida e de trabalho⁷⁸.

Ou, em outras palavras, os ex-escravos foram entregues à própria sorte, sem condições de ingressar satisfatoriamente numa economia competitiva.

Inúmeros foram os problemas que os negros recém-libertados enfrentaram e terríveis foram as consequências que seus desacertos muitas vezes provocaram. O desenvolvimento desse tópico, porém, escapa às intenções deste trabalho, que se preocupará mais com o padrão brasileiro de relações entre brancos e negros, pretensamente conformado com os fundamentos

ético-jurídicos do regime republicano emergente, que deu nascimento a “um dos grandes mitos do nosso tempo: o mito da ‘democracia racial brasileira’.”⁷⁹

Na verdade, o preconceito e a discriminação nas relações sociais entre brancos e negros, surgidos durante a escravidão, justificados por uma série de conceitos ético-religiosos, que levavam o senhor de escravos a racionalizar os pruridos de consciência que acaso tivesse⁸⁰, continuaram praticamente intatos depois do 13 de Maio. Mais ainda, esse padrão desigual de relação entre brancos e negros passou-se para a nova situação histórico-social (a abolição da escravatura) não só por imposição natural dos primeiros, como por aceitação passiva dos segundos, desorientados ou até atemorizados com a sua nova condição.

E, uma vez que a abolição extinguiu a condição social de “escravo”, antes essencial para manter e justificar o padrão de relacionamento entre brancos e negros, a cor e a posição do ex-escravo (esta decorrente, entre outras coisas, de um mínimo de igualdade econômica) passaram a fundamentar o citado padrão, dado o paralelismo existente entre as duas⁸¹.

Os brancos das classes mais elevadas (e mesmo das outras), muito mais imbuídos de preconceitos e estereótipos forjados pela escravidão, marcavam o seu relacionamento com os negros de forma bastante rígida: só o admitiam se o negro se “mantivesse no seu lugar”, se não tentasse estabelecer com o branco um relacionamento que transpusesse esse limite. Cada um no seu lugar seria o preceito a ser obedecido para uma convivência em termos razoáveis, sendo que esse “lugar” era freqüentemente determinado pela manutenção de alguns estereótipos vindos do passado, responsáveis pela idealização que se chegou a fazer do relacionamento senhor-escravo: os velhos “Pai-João”, as bondosas e amorosas mães-negras e as dedicadas mucamas.

Essas figuras realmente existiram e o sentimento que as uniu a seus senhores foi despertado por várias razões, entre as quais a necessidade de afeto do ser humano — quem está desamparado e faminto aceita como um banquete as migalhas ou uma parca refeição que lhe é porventura oferecida. Os cuidados dispensados aos filhos da casa, a par da benevolência e ausência de maus tratos da parte dos senhores devem ter despertado sentimentos afetuosos em muitos escravos e escravas, e disso se aproveitou o regime escravocrata, para generalizar o fato e assim criar o estereótipo do “escravo fiel”, totalmente dedicado ao bondoso senhor, prova cabal de que a servidão não era coisa tão má como se apregoava.

Muitas famílias conservavam em seus lares, após a Abolição, antigos ex-escravos, a eles ligados pelos anos de convivência bem íntima no desempenho de suas tarefas. E cuidaram deles até com certo carinho e interesse,

principalmente porque eram pessoas que “conheciam seu lugar”, jamais tentando ultrapassar o limite tacitamente imposto que definia as duas posições: a do senhor (patrão) e a do escravo (empregado, agregado).

O dote (1907), a peça de Artur Azevedo, exemplifica bem essa situação. O texto é a dramatização do conto de Júlia Lopes de Almeida e em ambos é bem elucidativa a figura do nonagenário Pai João, com todas as características que o identificariam como um misto de “escravo fiel” e “bondosa babá” (criou Ângelo e o fazia dormir com suas cantigas de ninar). O comportamento de Pai João é marcado por humilde dedicação e afeto, demonstrados com um senso de conveniências que mostram como ele “conhecia seu lugar”. Por isso, os autores Artur Azevedo e Júlia Lopes de Almeida puderam ressaltar qualidades, no fundo bastante idealizadas, sem o perigo de se comprometerem com um pronunciamento mais incisivo sobre a situação de outros, talvez milhares de “Pai João”, abandonados à sua própria sorte, existentes no país.

Realmente, Pai João, com o despojamento de si mesmo, na dedicação total ao sinhô-moço e seus descendentes, perpetua a figura do “escravo fiel”, um dos mais importantes estereótipos criados pela escravidão para melhorar a sua imagem. E, no agradecimento de Ângelo a tanta dedicação, é sensível também a persistência de outro conceito alimentado até mesmo por liberais abolicionistas a propósito da negritude:

ÂNGELO — Como és bom! Que santa velhice a tua! Que alma *branca*⁸², tão alva como teus cabelos, se esconde na negritude do teu corpo!...

Isto é a brancura como paradigma do que é bom e digno — meta que deveria ser a dos negros pelo menos no campo espiritual...

Não deixa de ser interessante também o fato de Artur Azevedo não ter criado ele próprio o texto e a personagem. Muitas vezes, ele recorreu a textos alheios para suas peças, mas fazendo isso com relação a *O dote*, no qual é evidente o uso de estereótipos escravistas, Artur Azevedo parece deixar claro que o combativo ímpeto abolicionista que o impulsionara no passado⁸³ era mesmo restrito ao fato em si (a extinção do cativo) e se esgotara ao vê-lo consumado. O problema do negro, após a libertação, não era mais assunto seu. Como não foi de muitos outros, que pecaram por “omissão e não por ação que redundasse na perpetuação do *status-quo ante*”⁸⁴.

Cerca de dez anos após decretado o fim do cativo, Artur Azevedo escreveu uma das suas mais famosas burletas, *A Capital Federal*, na qual estava presente outra personagem negra, a Benvinda, criando um tipo que, com pequenas variações, faria carreira no teatro brasileiro: a mulatinha, cria da casa, gozando da confiança e da amizade dos patrões, mas também conhecendo o seu “lugar”. Juntamente com Pai João, ela personificava um

dos elementos característicos e confiáveis da sociedade brasileira ainda bem próxima da escravidão.

Já Salustiano, de *O cordão* (1908), está numa outra faixa e personifica um tipo que pode ser a matriz do estereótipo do negro malandro carioca, depois morador em favelas nos morros, geralmente visto como um elemento marginal e irresponsável, inimigo do trabalho. Conceituação talvez proveniente da imagem que o negro inconscientemente criou de si próprio quando após o 13 de Maio, ex-escravos, empolgados com a recém-conquistada liberdade e equivocados quanto a seu sentido, recusavam-se a fazer qualquer coisa que lembrasse o tempo dos trabalhos forçados, caindo numa ociosidade barulhenta e regada, freqüentemente, a cachaça.

A dramaturgia brasileira do período, que vai de 1890 a 1910, praticamente não se afastou desses três modelos de personagens negras nas poucas vezes em que se preocupou com elas. Na realidade, ateve-se mais às duas primeiras, que representavam ecos de um passado relativamente próximo, idealisticamente lembrado. Saudades dos tempos em que a cozinha da casa grande se enchia do vozerio das negrinhas fazendo a comida, lavando a louça, e as velhas amas, que tinham criado os meninos, ou os antigos pajens, envelhecidos no serviço do sinhozinho, esquentavam ao sol os ossos cansados, pitando o seu cachimbo de barro.

Essa mesma relação senhor-escravo fiel ainda persiste nas comédias de costumes reflorescidas na década de 1920, que ignoravam as transformações ocorridas no Velho Mundo após a guerra de 1914-18, bem como as discussões que já vinham tendo lugar sobre a tese do embranquecimento progressivo do negro brasileiro, através da sua mistura com o branco, ardentemente defendida pelos que não se conformavam com a persistência da "mancha negra" ainda se estendendo sobre o país.

Esse ideal de branqueamento, entretanto, não permeou, ou antes, não se expressou na dramaturgia do período, mesmo quando o esgotamento das possibilidades da comédia de costumes deu lugar a tentativas de renovação do teatro brasileiro em fins da década de 1920 (Álvaro Moreira, Renato Viana). Pois a personagem negra continuava a ser ignorada, não seduzia os autores e só era aceita como um elemento de comicidade, graças às características estereotipadas com que a revestiam, ainda que estivessem fazendo parte de um drama.

Talvez apenas em *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Viana, escrita em 1921, a personagem negra, embora de pouquíssima importância, escape desses estereótipos. É o velho, caduco e alquebrado Mestre Domingos, já quase centenário, remanescente da escravidão, vivendo de esmolas e ao desamparo, já alienado do mundo que o cerca, fugidia imagem de uma realidade que o autor não quis aprofundar: o reverso do Pai-João.

É também de Oduvaldo Viana, ao que parece, a primeira inserção de uma personagem negra não estereotipada numa comédia de costumes paulista, escrita em 1926, *O castagnaro da festa*. Recriando num cortiço do Brás a experiência paulista de uma confraternização de imigrantes procedentes de vários países, cuja descendência iria povoar futuramente a terra brasileira, o autor coloca juntos, vivendo seus problemas do dia-a-dia várias personagens, entre as quais o português Alfredo, dono do cortiço, casado com a mulata nordestina, Guilhermina. E os pequenos incidentes que ocorrem entre os dois, ou entre eles e os outros, restringem-se apenas aos que são comuns entre marido e mulher, ou entre pessoas que moram juntas, sem nenhuma conotação racial ou de cor.

O moleque, cria-da-casa, travesso companheiro de Sinhazinha, e a mucama dedicada estão presentes na reconstituição do passado escravista nas peças de Ernani Fornari na década de 1930, recriando seus modelos nos mínimos detalhes. São, ainda, um exemplo do alheamento do autor brasileiro de algo que não mais podia ser escamoteado: o esforço de conscientização do negro quanto ao seu verdadeiro papel na vida brasileira, a sua luta para escapar dos estereótipos que o vinham marcando desde a escravidão.

São desse período as primeiras manifestações escritas de negros conscientes de sua marginalização na sociedade brasileira. Aliás, mais precisamente, elas datam da década de 1920, quando surgiram jornais de negros como o *Xanter*, o *Bandeirante*, *Liberdade*, *Getulino* e o *Clarim* (1924) — este último posteriormente se chamaria *O Clarim da Alvorada* e chegou a ser considerado como o primeiro jornal negro a aparecer no país⁸⁵.

Em 1931 foi fundada a Frente Negra Brasileira por um grupo de intelectuais, advogados, professores e funcionários públicos de origem negra, movimento que foi possibilitado pela Revolução de 1930. Mas o grupo que fundara o jornal *Clarim da Alvorada* não pôde dela participar, rejeitado pela Frente sob a alegação de que as idéias de ambos eram incompatíveis.

Na realidade, um dos fundadores da Frente, o advogado Arlindo Vieira dos Santos, era monarquista e procurou criar o movimento patrimonialista, de inspiração fascista, com a finalidade de dar um novo enfoque à luta negra no Brasil. Um outro advogado mulato, Guaraná Santana, casado com uma alemã, admirador de Hitler, chegou a fundar um Partido Nacional Socialista. Mas ambos os partidos se esvaziaram quando ficou claro o caráter racista do nazismo.

Assim mesmo, alguns patrimonialistas, indignados com os violentos artigos contra o nazi-fascismo que o *Clarim da Alvorada* publicava, resolveram atacar a redação do jornal, depredando-a. Na realidade só conseguiram

destruir a casa onde funcionava a redação e não a gráfica e a tipografia, instaladas em outro lugar.

Ao *Clarim da Alvorada*, numa segunda fase, sucedeu *A Chibata*, jornal do mesmo grupo, que satirizou a Frente Negra Brasileira. Em 1933, *A Chibata* resolveu promover comemorações, para festejar o centenário de nascimento de Luiz Gama, o que só foi conseguido com muito esforço, inclusive enfrentando o pessoal da Frente Negra Brasileira, que procurava assenhorear-se do projeto.

A situação dos negros de outras nações, principalmente dos Estados Unidos, interessava muito ao grupo de *A Chibata*. Mas entre 1933 e 1937, período em que Getúlio Vargas ia consolidando o seu poder, para descambar na ditadura do Estado Novo, o gradativo cerceamento da liberdade de imprensa provocou inevitáveis quedas na tiragem e nas vendas de *A Chibata*. As associações de classe e raça foram extintas, atingindo a Frente Negra Brasileira e os jornais *O Clarim* e *A Chibata*. O último número deste saiu em setembro de 1937 e em 10 de novembro a redação foi fechada pelo DIP, órgão repressor, responsável pela execução de medidas contra a liberdade de imprensa durante o Estado Novo.

Contraditoriamente, o governo ditatorial de Getúlio Vargas estaria ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, posição assumida por vários motivos, entre os quais a irrefreável vontade do povo brasileiro, fundamentalmente contra o nazi-fascismo. E, mesmo antes da guerra terminar, outros ventos começavam a soprar, impulsionando a idéia de liberdade para todos.

A situação do negro, entretanto, praticamente não mudara, embora muitos deles tivessem lutado, ao lado dos brancos, nos campos da Itália. E isso talvez explique a decisão de Abdias do Nascimento de fundar o seu Teatro Experimental do Negro em 1944, juntando os esforços e cooperação de muitos negros, animados pelo desejo de

apresentar e representar algumas peças nos palcos brasileiros, até então reservados exclusivamente para o desempenho de artistas brancos. As peças que se montavam nesses palcos refletiam com absoluta intransigência a vida, os costumes, a estética, as idéias e o completo ambiente social e cultural da sociedade dominante branca. Quando um ator ou atriz, de origem africana, tinha oportunidade de pisar num palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco, subalterno; um dos muitos estereótipos negros destituídos de humildade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque careteiro, levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou o domesticado Pai João⁸⁶.

O TEN conseguiu, como se viu, relativo sucesso, de iniciativa nos primeiros anos de vida, após sua estréia em 8 de maio de 1945, com a peça de O'Neill, *Emperor Jones*, escolhida por falta de texto nacional adequado.

Do conjunto de peças escritas para o TEN, representadas ou não, nem todas entretanto assumiram um compromisso nítido com os propósitos de Abdias do Nascimento.

O filho pródigo, de Lúcio Cardoso, não representa, a nosso ver, uma experiência teatral negra. Na verdade, mais parece que o autor pretendeu escrever uma parábola sobre a ligação do homem com a terra e usou a cor das personagens como um reforço, um toque de exotismo para enriquecer o espetáculo. O conceito do embranquecimento é por demais sensível na peça, nas aspirações desvairadas de Aila e no cruel retrato que ela própria faz dos negros (Ato I). Não se pode dizer que, com isso, o autor procurou criticar tal conceito, pois o tom excessivamente melodramático com que Aila, em todos os três atos, refere-se ao seu desesperado anseio de branqueamento da peça qualquer intenção de contestar essa velha aspiração da sociedade brasileira: o branqueamento da raça negra "uma estratégia de genocídio"⁸⁷ que está sendo levada a efeito através de "um processo de mulatinização apoiado na exploração sexual da negra"⁸⁸. Assim, mais uma vez, em plena metade do século XX, está presente a idéia de *branca*, como paradigma do que é belo e bom.

Essa idéia de branqueamento, anseio do negro não conscientizado de sua situação, latente muitas vezes, manifesta em outras, também está presente na peça que Rosário Fusco escreveu para o TEN⁸⁹ e que ele mesmo classificou como "farsa em um ato". Mas, ao contrário do autor de *O filho pródigo* e optando pelo modelo farsa, ele colocou a questão esteticamente, confirmando e antecipando teatralmente o que Abdias do Nascimento iria dizer em seu livro *O genocídio do negro brasileiro*.

BRANCO — Meu amor te clareou
Branca estás
Branca estás
Pela tua geração.

Só depois de "cumprir seu destino", isto é, ser a agente da mulatinização, a Filha se considera livre para entregar-se ao homem de sua raça. E faz isso com uma espécie de resignação atávica, daqueles que sabem que não podem fugir a seu destino, determinado pela sociedade branca que os dominou.

Mas o final da peça contém, também, uma advertência simbolicamente proferida. O Branco foi morto pelo Namorado negro com uma facada no coração. Reaparece no dia do noivado, "sujo de sangue, lívido, cabelo desalinhado, faca no coração" (rubrica da peça). Imediatamente decresce o volumoso ventre da jovem. É quando ela diz que está livre. E o branco sai de cena, acompanhado da Mãe. Dentro da visão do autor pode-se consi-

derar que a libertação da moça é dupla: primeiro, cumpriu o seu destino, que já fora o de sua mãe; um branco a possuía e a engravidara. Mas a reação do negro, matando o branco, o desaparecimento do ventre crescido, a saída do branco (já morto) e da mãe podem também significar que as gerações mais novas de negros não aceitam mais passivamente o destino determinado pelos brancos. O branco e a mãe representam esse passado que os jovens negros rejeitam — uma nova faceta da libertação.

Rosário Fusco, autor negro, impregnado da cultura dos brancos, demonstrava, assim, sua sensibilidade aos problemas de seus irmãos de cor.

Aruanda (1948), de Joaquim Ribeiro, é uma pequena experiência, que poderia ter sido o começo de um caminho a ser percorrido pelo TEN. Fixando aspectos do cotidiano das classes mais desfavorecidas, o que vale dizer, dos negros, a peça guardou espaço para a magia de um sonho que se transforma em realidade e de uma realidade que tem muito de sonho: Quelé-Gangazuma, Gangazuma-Quelé.

Pai-João e o moleque Benedito são o reverso dos respectivos estereótipos escravistas. São reais e humanos. Como, também, Tia Zefa, guardando intato no fim da vida o anseio pelo gozo do amor.

O desejo de branqueamento inculcado no negro durante séculos e um dos elementos da dominação ideológica do branco, é visto e sentido, de maneira trágica, pela sensibilidade de Nelson Rodrigues na sua peça *Anjo negro* (1948). O autor não discute as raízes do problema, apresenta-o, pode-se dizer, brutalmente, levando-o a consequências inimagináveis, deixando o leitor/espectador nauseado pelo horror que ele provoca. Resultado que Nelson Rodrigues procurou deliberadamente, muitas vezes (no seu teatro desagradável), mas que em *Anjo negro* ultrapassou as medidas.

Virgínia, apesar de subjugada pelo marido negro, Ismael, é, ainda assim, a expressão do domínio do branco sobre o negro. Só por seu intermédio, uma vez que não consegue viver sem ela, Ismael poderá branquear a sua descendência. E é porque pode inutilizar ou anular esse esforço de branqueamento que o domínio de Virgínia é tão grande, pois matando os próprios filhos impedirá que o marido alcance seu objetivo.

Toda essa situação, no entanto, mudaria de significado se Virgínia fosse negra e Ismael branco. Pois o que está em jogo, no fundo, é a mulatinização (que leva ao branqueamento) feita através do agente errado, um negro e uma branca, não um branco e uma negra, que é o tipo de cruzamento institucionalizado desde os tempos da escravidão. Traço cultural da sociedade escravista, que sempre tolerou (incentivou mesmo) o desfrute sexual da negra pelo homem branco, fazendo até alarde disso, mas que sempre omitiu, sempre tratou como inexistente o fato contrário, embora muitas vezes ele também tivesse acontecido⁹⁰. Não com frequência, é certo, pois além de sofrer a pressão dos preconceitos e do peso da educa-

ção recebida, a mulher na sociedade patriarcal escravista tinha a sua vida e a sua “honra” vigiadas pela família e pelo grupo social em que estava integrada. E se a “perdição” com um branco já era inadmissível e punida com o banimento, o desprezo e até mesmo a morte, é fácil avaliar-se o que aconteceria se fosse com um negro.

O horror de Virgínia ao marido negro, à negrura dele, seria, inicialmente, efeito da pressão cultural, que no fim parece ceder, quando ela acaba se rendendo ao fascínio do macho poderoso, que ele representa (outro estereótipo do negro, a sua grande potência sexual).

A forma poética, trágica, com que Nelson Rodrigues tratou o seu tema deixa transparecer dessa forma, parece-nos, pelo menos a crença no estereótipo e na inviabilidade do relacionamento normal e socialmente aceito de negro com branca. E é o que ele próprio confessa no final da peça, nas palavras do coro:

SENHORA (...) — Vosso amor, vosso ódio, não tem fim neste mundo.

TODAS (...) — Branca Virgínia!

Negro Ismael!

O anseio de embranquecimento ainda continua presente na peça de Tasso da Silveira, *O emparedado* — escrita não especialmente para o TEN, mas incluída na antologia organizada por Abdias do Nascimento. E é tão angustiante que provoca, pode-se dizer, a morte da esposa negra do poeta negro João da Cruz, personagem calcada na personalidade do poeta negro Cruz e Sousa.

É difícil avaliar-se até que ponto o autor foi apenas um porta-voz das convicções e dos desvarios da sua personagem-verdade, pois é sabido que Cruz e Sousa tinha mesmo esse anseio de embranquecimento e amou, liricamente, só belas e alvas mulheres. Na peça, a realidade se transforma em ficção, mas mantém incólume

o profundo sofrimento na vida diária desse poeta e o conteúdo de sua obra literária são simbólicos da condição de todo negro do Brasil: a de totalmente “emparedado” pela estética da brancura. Cruz e Sousa evoca:

“Ó formas alvas, brancas, formas claras
de luares, de neves, de neblinas!”⁹¹

Na peça, o amor de João da Cruz não é aceito pela amada Clarinda, irmã de seu amigo Anselmo. Clarinda, ao contrário, estimula o poeta a aceitar o amor da mulatinha enamorada, Amália, o que sugere a idéia de que o autor também compartilha, talvez inconscientemente, do velho preconceito: como admitir que uma branca se apaixone por um negro?

Uma vez que a peça não é apenas a dramatização de fatos reais ocor-

ridos com Cruz e Sousa, nada impediria que o autor levasse mais longe a ausência de preconceito de cor e racial, fazendo com que Clarinda, tão humana e tão amiga, aceitasse o amor de uma pessoa a quem tanto admirava. Relacionamento profundo no plano da amizade era possível, haja visto o que unia o poeta a Anselmo; mas no do amor, parece que não. E nem se diga que, para efeitos dramáticos, sem este último desengano João da Cruz não seria levado ao doloroso estado de exaltação em que se sentiu “emparedado”, pois na vida real ou na imaginária ainda restariam muitos motivos para que ele viesse a sentir-se assim.

João da Cruz é um triste exemplo do extremo a que pode chegar a aculturação de um indivíduo ou de um grupo social, quando então perde a identidade própria, pois,

se nenhuma outra solução resta para ele, o grupo social racializado tenta imitar o opressor e assim desracializar-se. A “raça inferior” nega-se a si mesma como uma raça diferente. Ela divide com a “raça superior” as convicções, doutrinas e outras atitudes a respeito dela mesma⁹².

Já em *Filhos de santo*, de José de Morais Pinho, o tema da peça prescindiria da presença de duas personagens brancas, bastante inverossímeis e deslocadas. Trata da paixão de um médico casado por Lindalva, filha da lavadeira negra, Ana. Sua esposa, Lúcia, insulta Lindalva por causa do marido e depois vai suplicar-lhe que volte para ele, a fim de salvar-lhe a vida, uma vez que ele está definhando desesperado por ter sido abandonado pela moça.

Mas talvez essas duas personagens — o médico e a esposa — existam para mostrar, mais uma vez, o relacionamento ou paixão de um branco por uma negra, perfeitamente admissível socialmente e na visão do autor tão compreensível que ele acredita que uma esposa *branca* vá pedir à amante *negra* do marido que volte para ele... O fato, porém, invalida a hipótese de que a intenção do autor seria a de mostrar Lindalva como um objeto de exploração sexual do branco.

Na peça, o que realmente importa é a denúncia da exploração dos sentimentos religiosos de negros participantes das cerimônias dos terreiros de candomblé, por parte de seus próprios irmãos de crença, feita pelo inescrupuloso Roque-Pai-de-Santo, agindo como qualquer branco agiria em situação semelhante.

Quando dissemos que a eliminação de personagens brancas nesta peça não alteraria o seu conteúdo, uma vez descartada a hipótese de Lindalva ser objeto de exploração sexual do branco, referimo-nos ao fato de serem negras todas as outras personagens, vivendo alguns problemas que são específicos de camadas sociais mais pobres, independentemente da cor

de seus integrantes. Não é por ser negra que a lavadeira Ana deseja ver a filha vivendo com o médico, e sim porque é muito pobre e vê nessa união a segurança da moça. Josias, o amigo de infância, simplesmente ama a moça que cresceu junto com ele. A afeição mesclada de homossexualidade de Lindaura por Lindalva e sua vontade de viverem juntas, sozinhas, não é privativa das camadas sociais mais pobres; o mesmo tipo de afeição existe em todas as outras. Lourenço, o irmão de Lindalva, fugido da polícia por questões trabalhistas, é um tipo comum nas sociedades que estão se industrializando, não importa a cor que tenha. Mesmo Roque, não é inescrupuloso por ser negro e sim porque, por algum motivo, adquiriu esse tipo de comportamento, que seria também o de qualquer branco.

O que se vê, então, é uma peça que trata de conflitos humanos dentro de uma camada social negra, não de conflitos entre negros e brancos, ou por causa de brancos.

Fato que significa um grande avanço na dramaturgia para negros (apesar da peça, em termos estéticos, não representar isso), refletindo talvez já uma intenção de considerar-se o negro apenas um brasileiro, *tout court*, sem a carga da origem africana pesando-lhe nos ombros *peró ??*

Os elementos da cultura religiosa negra mencionados e incluídos na peça apenas a enriquecem, mais do que a caracterizam.

Olavo Agostinho resolveu enegrecer Medéia apenas por uma razão estética, acreditamos, sem conseguir, entretanto, caracterizar o problema da dominação racial e de cor na sua peça *Além do Rio*, como pareceria à primeira vista, uma vez que a ambientou na sociedade brasileira escravagista de fins do século XVIII. O conflito de todas as Medéias é entre a razão e o ciúme e a sua solução dependerá de qual deles seja o vencedor.

Abdias do Nascimento contribuiu para o seu TEN em muitos níveis, inclusive no de autor. Sua peça *Sortilégio* estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em agosto de 1957.

Despida de todos os elementos da macumba ou candomblé, das referências e existências das deidades da mitologia africana, que devem ter dado grande brilho ao espetáculo, a peça descobre o seu conflito básico: o da personagem, o negro aculturado Emanuel, formado em direito, dividido entre os valores da sociedade branca pelos quais optou e começa a questionar, e os da sua raça, que renegou e chegou a desprezar.

Mas o problema da relação sexual entre a branca e o negro é muito importante também. É mesmo exemplar a cena evocada por Emanuel:

— Naquela noite, já estava noivo de Margarida, resolvemos caminhar um pouco. Subitamente ao meu lado encostou uma camioneta da polícia.

I VOZ AGRESSIVA — Um negro beijando uma branca.

II VOZ AGRESSIVA — É um assalto.

III VOZ AGRESSIVA – Está agredindo.

EMANUEL – Os tiras me surraram. Socos... pontapés. Me atiraram no carro de presos.

MARGARIDA (*Protestando*) – Não me assaltava. Não me agredia. Ele é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?

A exploração sexual da negra pelo branco também está presente na peça. Ifigênia, aos 17 anos, quando ainda amava Emanuel, fora violentada por um branco e o caso tivera o desfecho de sempre na delegacia.

Os dois representam a tentativa de furar as barreiras que impedem a mobilidade social do negro no mundo dos brancos, quase sempre fadada ao fracasso. E, se vitoriosa, o resultado pode ser negativo, como no caso de Emanuel e Ifigênia.

O primeiro chega a casar-se com a branca Margarida e depois suspeita que ela o aceitara porque precisava safar-se de um “mau passo”, e o filho que espera talvez não seja seu. Assim ele a mata.

A segunda, na sua ânsia de “embranquecimento” só se entrega a homens brancos, numa progressão contínua que a leva à autodestruição. E ambos se perdem. Ele, porque mata Margarida e se torna um foragido da polícia. Ela, porque de objeto sexual passou a sujeito de uma predatória ação sexual; torna-se ninfomaníaca.

Simbolicamente, assim, estão colocados os três grandes pecados capitais que os negros não devem cometer: rejeitar os valores de sua raça, trocando-os pelos da raça que foram condicionados a considerar como superior; alimentar o desejo subjetivo de “embranquecimento” porque isto é parte da “estratégia do branco para o genocídio da raça negra”⁹³; não relacionar-se sexualmente com uma branca (ou branco), porque isto totalizaria aquela estratégia, dando início à mulatinização, primeiro passo para o desaparecimento do negro⁹⁴.

Abdias do Nascimento ao escrever *Sortilégio* já demonstrava os primeiros sinais de uma revolta contra a civilização branca, que o levaria a conceitos muito mais radicais futuramente.

Como todo pecado capital pode ter (ou não) como consequência o castigo dos deuses, Oxalá não perdoa o negro Raimundo por ter casado com uma branca e ter rejeitado as crenças e a religião de sua raça⁹⁵.

Raimundo (*O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé – 1961) é quase tão instruído quanto Emanuel. Também como ele procurou adaptar-se aos costumes e à religião dos brancos. Tanto que casou com a branca Leonor, rejeitando Rita, a linda mulata que o amava. E isso não impediu que ele fosse perseguido por um branco, por sua ousadia em casar-se com Leonor, ainda que ela tivesse sido prostituta. Leonor também morre, não como morreu Margarida, mas porque os velhos deuses tribais africanos, talvez zelando pela sobrevivência da raça, não podiam permitir uma união que a pusesse em perigo.

CAPÍTULO 15

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO NÃO DEFINE DRAMATICAMENTE SEUS VALORES DE NEGRITUDE MAS TENTA UM GRANDE PASSO

A análise da dramaturgia mais diretamente ligada ao TEN, levada a efeito no capítulo anterior, trouxe-nos algumas reflexões relativas a certos tópicos:

1º) – O TEN lutou realmente com um grande obstáculo logo de início: a falta de textos modernos adequados. E a escolha do primeiro não foi feliz: *O filho pródigo* não tem nada a ver com o conceito de negritude pensado por Abdias do Nascimento. No fundo, o autor, Lúcio Cardoso, dentro de uma história que em nada favorece o homem de cor, fazia a apologia do embranquecimento, já que não é negro (mas provavelmente não só por isso). Fora estreitamente ligado a Os Comediantes, grupo que se notabilizou pela qualidade estética de seu trabalho, nele excluía qualquer coisa que se aproximasse do negro ou de seus problemas. Só no final de sua existência é que Miroel Silveira, então um dos responsáveis do Grupo, procurou encenar a adaptação que fizera do romance de Jorge Amado, *Jubiabá*, no qual o negro é a principal personagem. Mas então a companhia, por uma série de problemas insolúveis, já estava falida, embora seus atores estivessem ainda encenando, em cooperativa, *Terras do Sem-Fim*, outra adaptação do romance de Jorge Amado, com personagens negras de menor importância.

2º) – *Auto da noiva* (1946) e *Aruanda* (1948) representam um caminho que o TEN talvez tenha tentado seguir, segundo se depreende das palavras de Abdias do Nascimento proferidas na Primeira Conferência do Negro em 1949, quando, entre outras coisas, diz que:

A massa dos homens de cor, de nível cultural educacional normalmente baixo, jamais se organizou por efeito de programas abstratos. A gente negra sempre se organizou objetivamente, entretanto, sob o efeito de apelos religiosos ou interesses recreativos. Os terreiros e as escolas de samba são instituições negras de grande vitalidade e raízes profundas, dir-se-ia, em virtude de sua teluricidade. O que devemos colher desta verificação é que só poderemos reunir em massa o povo de cor mediante a manipulação de sobrevivências paideumáticas subsistentes na sociedade brasileira e que se prendem às matrizes culturais africanas⁹⁶.

De fato, as duas peças acrescentam um forte toque de magia ao realismo de suas situações, através da manipulação bem feita dos elementos religiosos da cultura negra, conseguindo, com isso, belos espetáculos.

Mas a leveza com que os temas de ambas são tratados não se repete em *Sortilégio* (1957) que, seguindo mais ou menos a mesma tendência, preferiu acentuar bastante o tom denunciatório das injustiças sofridas pelo negro na sociedade dos brancos.

3.º) Numa linha mais realista estão *Filhos de santo* (1949) e *O castigo de Oxalá* (1961), nas quais a introdução de elementos da cultura religiosa negra acrescenta um toque provavelmente considerado exótico e muito apreciado pela platéia branca do TEN.

E isto nos leva a pensar se Abdias do Nascimento, acreditando ser o TEN um “campo de polarização psicológica onde está se formando o núcleo de um movimento social de vastas proporções”⁹⁷ teria compreendido que o espaço que ele ocuparia era parte do espaço de brancos, pois de brancos era a platéia, à exceção de uns poucos intelectuais negros ou de um ou outro homem de cor capaz de pagar o preço do ingresso do teatro.

Fato que prejudicou grandemente a experiência do TEN, que não conseguiu realmente criar, já não dizemos conquistar, uma platéia negra, prejudicada, entre outras coisas, pela condição sócio-econômica notoriamente injusta dos espectadores de cor. Pois mesmo inculto ou analfabeto, o negro, como qualquer pessoa, poderia sentir-se naturalmente atraído pela magia do teatro, que poria em cena pessoas iguais a ele, ou de sua cor, num ambiente bastante seu conhecido. Mas como pagar o preço da entrada do teatro para si e para a família, com o salário (ou falta dele) insuficiente até para cobrir as necessidades do cotidiano?

E a platéia de brancos receberia e compreenderia o que estava vendo no palco como a representação de valores culturais negros, religiosos ou não, que deveriam ser encarados com respeito e seriedade, ou como mera exibição do que era vulgarmente conhecido como folclore?

Porque peças como *Além do Rio*, com um texto claramente calcado na mitologia grega, tem o seu forte, como espetáculo, na utilização de cantos e danças folclóricas, maracatu, candomblé, pregões de vendedores de frutas, flores e pássaros; é também o caso de *Aruanda*, que, a partir de um

texto quase esquemático, muito se aproveita da música, canto e dança. Aliás, seus cantores, dançarinos e instrumentistas organizaram-se em grupo que depois de usar vários nomes fixou-se no de Brasileira, viajando e permanecendo na Europa por anos seguidos.

4.º) – Não integrada na experiência do TEN, mas sofrendo a influência da sua eclosão no mundo teatral, *Anjo negro* tem um lugar à parte na dramaturgia para negros, que não fornece parâmetros pelos quais se possa analisar a peça de Nelson Rodrigues. Escapa do folclore ou da representação dos valores culturais negros, para tornar simbólicos fatos que realisticamente seriam encarados como produtos de aberrações do comportamento humano. O ódio e a vingança de uma mulher, vítima de um marido que a violentou, mantendo-a pela força, e negro ainda por cima, transcendem um *fait divers* policial, para simbolizar o inconciliável entre duas raças, na opinião do autor.

Seja como for, entretanto, o TEN pensado por Abdias do Nascimento dera um grande passo: colocara novamente o negro no palco e fizera o branco olhá-lo. A contragosto, mas olhara, ainda que voltasse a apelar para gastos clichês relativos à democracia racial brasileira, à benignidade dos senhores de escravos, aos estereótipos etc., como se pode ver de trechos de um artigo publicado em *O Globo* de 17-10-1944, “Ecos e comentários”, recriminando a criação de um teatro de negros:

(...) Mas, em verdade, aliás ainda por nós largamente explanada, é que entre nós sequer historicamente essas distinções se fundamentaram, e, à parte os brados de consciência universal contra a escravatura, o drama humano da abolição e a voz do poeta dos escravos, seriam artificiais quase todas as obras de arte que exploram o tempo das senzalas porquanto, via de regra, os negros escravos, em todo o país, eram mais bem tratados do que muitos dos que hoje vivem desamparados. Os crimes, os tormentos, eram excessões (*sic*), porquanto a regra foi sempre a doçura brasileira, o fenômeno da mãe preta, dos escravos que, mesmo sobrevivendo a Abolição, ficaram por quase toda a parte a serviço dos seus senhores e morreram acarinhados por todos.⁹⁸

E uma vez que o negro estava novamente no palco, ou o palco novamente se abria para ele,⁹⁹ nada parecia impedir que o teatro de e para negros pensado por Abdias do Nascimento se expandisse.

Será que se expandiu?

CAPÍTULO 16

O ESVAZIAMENTO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

As considerações até agora feitas nos remetem novamente ao TEN, para acrescentar aos seus objetivos não alcançados, o que se refere à impossibilidade de manter em cena a presença do ator negro, de um modo mais conseqüente.

A aceitação inicial de um teatro feito por negros nos palcos dos teatros importantes, o Municipal, por exemplo, vista agora, à distância, desperta a suspeita de que a platéia branca que o aplaudiu e prestigiou o tenha entendido como uma exótica estilização de procedimentos tidos como vulgares, próprios de terreiros de macumba, atividades então hostilizadas e perseguidas pela polícia, que chegava a recolher nas delegacias os objetos dos cultos afro-brasileiros apreendidos nas batidas. O que menos importância teria era o conteúdo humano das peças, dependentes ou não da cor da personagem e atores.

O segundo passo do TEN foi a criação de uma dramaturgia para negros, que escapasse da comichade tosca ou anedótica. E ela foi estimulada, mas com a participação majoritária de autores brancos, por razões que, mais uma vez, se prendem à discriminação do negro na sociedade dos brancos, a impedir ou dificultar a escolarização que o ajudaria a sistematizar, pelo menos, seus conhecimentos.

Além disso, a dramaturgia para negros aceita ou escolhida pelo TEN talvez tenha dado, inconscientemente, maior ênfase à imagem do exotismo, ao lançar mão dos elementos da cultura religiosa negra tão familiares aos homens de cor, na suposição de que, assim, eles se sentissem em terreno conhecido.¹⁰⁰ Mas isso não ajudou o TEN a formar a sua platéia negra: antes, o público que acorria aos espetáculos era praticamente de brancos, pa-

ra quem os conflitos e problemas enfrentados por personagens negras teriam menos importância que a beleza plástica dos espetáculos fundamentada no aproveitamento daqueles elementos culturais e religiosos mencionados. Mas, sem esse apelo, o grupo teria logrado conquistar qualquer tipo de platéia?

Na verdade, o TEN viveu um grande dilema na sua proposição:

Engendrar um teatro negro significa dar oportunidade de formação e de afirmação artísticas ao negro — algo em si mesmo revolucionário, que implicava em revisões de estereótipos negativos para o negro e na eliminação progressiva de barreiras que proscreviam o negro da vida produtiva e criadora. Mas um teatro experimental tem de visar outros fins. Ou seja, ao dar canais de expressão à capacidade criadora do negro e ao redefinir representações sobre aptidões intelectuais ou morais, ele precisa concorrer para modificar alguma coisa em determinada direção.¹⁰¹

E isso pressupunha fazer um teatro revolucionário, de grande espontaneidade e plasticidade, aproveitando-se de elementos da tradição africana latentes ou manifestos e, além disso, desligados das cadeias que o prendiam ao próprio teatro brasileiro, europeizado ou americanizado.¹⁰²

Mas isso também não evitava o risco de enfatizar o exótico em detrimento da realidade do negro brasileiro, o que servia a um propósito e deservia a outro, frustrando este na sua intenção conscientizadora dessa realidade, não só porque não conseguia resolver o problema de auditório, de uma participação efetiva do negro na massa dos espectadores, como também porque a temática das peças, se totalmente voltada para a problemática negra, ainda que só aflorada perifericamente, não seduziria, talvez, uma platéia predominantemente branca.

Havia, ainda, outro problema. Seria válido pensar-se só em termos de raça e cor? E por que não apenas em brasileiro de cor negra, sujeito, como outros brasileiros, às contingências de uma estrutura sócio-econômica que penaliza a população de baixa renda como um todo?

Mas também aqui o TEN poderia argumentar com um dado de inegável peso: a situação histórico-cultural brasileira, pela morosidade e superficialidade com que estava evoluindo, não permitia, ainda, que o negro fosse considerado um brasileiro cuja cor, preta, mulata, parda, significava apenas um traço característico, para efeitos censitários. Ou, em outras palavras, o negro não podia ainda “fundir-se e perder-se, sem disfarçar-se ou ser destruído, no fluxo do crescimento de uma nação que ainda se envergonha das grandezas de suas origens étnicas, raciais e culturais”¹⁰³ e alimenta contra ele, em surdina, às claras, o preconceito e a discriminação, surgidas na sociedade brasileira como “uma contingência inelutável da escravidão”.¹⁰⁴

Assim, não superado o impasse que assinalamos, o TEN acabou esvaziando-se e ao seu idealizador só restava calar-se ou radicalizar. E Abdias do Nascimento preferiu esta última saída.

CAPÍTULO 17

A CARACTERIZAÇÃO DO PRECONCEITO DE COR — SEUS EFEITOS NA ATIVIDADE PROFISSIONAL DO ATOR NEGRO

Parece ponto pacífico que a dramaturgia nacional, de 1888 até princípios da década de 1940, a época em que mais ou menos se considera como sendo a do nascimento do moderno teatro brasileiro, a partir da consolidação do grupo Os Comediantes, realmente pouco se interessou pela personagem negra, só a utilizando, às vezes, nas comédias de costumes e no teatro ligeiro. E sempre da mesma forma: como elementos característicos de uma sociedade ex-escravocrata, principalmente quando os tempos da escravidão ainda estavam relativamente recentes (até a década de 1920, mais ou menos).

Ecos de um passado idealizado, a literatura povoava-se de escravos fiéis, dedicadas mães pretas, velhos “Pai-João” — criaturas a quem se atribuíam sabedoria e bondade, ocultando-se sob essas denominações a idéia corrente na época da congênita subserviência do negro diante do branco — pessoas, enfim, que “conheciam o seu lugar”.

A dramaturgia e a literatura praticamente ignoraram os “outros negros” — aqueles que a Abolição do Cativo libertara mas que não permaneceram junto aos antigos senhores — de vez que não tinham nada que os convertesse em objeto estético, ou seja, alguma particularidade que interessasse ao artista.

Ao contrário, a posição que os negros tinham passado a ocupar na sociedade de classes era a mais subalterna possível, pois, “após 1888, o brasileiro negro ficaria mais marginalizado do que durante o período colonial”, segundo o sociólogo pernambucano Sebastião Vila Nova.¹⁰⁵ Oliveira Ferreira da Silva, líder do grupo gaúcho, Palmares,¹⁰⁶ amargamente acrescen-

ta: "O 13 de Maio foi um logro. A Abolição beneficiou mais a economia brasileira do que o negro brasileiro". E o sociólogo Oliveira e Oliveira¹⁰⁷ conclui:

Saído da escravidão, sem qualquer acumulação primitiva—intelectual ou material — o negro não conseguiu, até hoje, elaborar sua identidade. Não é verdade que, entre nós, ele conheça o seu lugar. Ele simplesmente *não conhece outro*.

Lugar, diga-se de passagem, assinalado até hoje nos mais baixos níveis, em qualquer tipo de relatório, pesquisa ou recenseamento que se faça a respeito da população brasileira.

O branco fizera a abolição e considerava quitada a sua dívida para com o negro; o resto seria por conta dele. Mesmo porque, quando ainda muito próximo da escravidão, o sentimento quase geral experimentado pelo branco era o de vergonha pelo fato do país ostentar uma "coloração" tão acentuada em grande parte do seu território, por culpa exatamente do negro.

Cabia, pois, exclusivamente a este construir a sua nova identidade e enfrentar a luta por um lugar melhor na sociedade de classes, onde as oportunidades de vencer eram escassas até para os brancos.

Para os homens, restavam as ocupações mais desqualificadas, recusadas pelos brancos, nacionais e estrangeiros, nas quais iriam demonstrar a sua "óbvia predisposição para o trabalho servil".¹⁰⁸

Para as mulheres, comparativamente, havia coisa um pouco melhor: o trabalho doméstico, necessário em qualquer tipo de sociedade, ao qual, aliás, estavam acostumadas nas casas-grandes urbanas ou rurais. Em contrapartida, a exploração sexual, disfarçada ou não, de seu próprio corpo, continuava uma prática que vinha do tempo das senzalas.

Isso explicaria, provavelmente, a preferência da dramaturgia pelas personagens do tipo velhas empregadas, criadinhas sapecas ou não, moleques para todo o serviço, crias da casa, no campo ou na cidade, um ou outro Pai-João ou mesmo mãe-preta, nas comédias de costumes que procuravam retratar o cotidiano de parte da sociedade da época, as primeiras décadas após a Abolição do Cativo. Figuras que, principalmente, ajudavam a compor o quadro familiar da classe média brasileira, e não mais do que isso, pois não passavam, realmente, de elementos característicos de uma sociedade ainda presa à lembrança do passado, quase que na mesma categoria de móveis, utensílios e objetos, cuja presença ou ausência pouca diferença faria no desenvolvimento das peças.

Nesta categoria ainda havia espaço para a personagem negra no teatro brasileiro da época. Mas não para outras, que se relacionassem com a condição social e econômica, muitas vezes miserável — dado o tipo de trabalho executado pelo seu modelo de vida real.

Como, aliás, quase nenhum espaço havia também para a personagem branca em idênticas condições, isto é, raras eram as personagens inspiradas em pessoas de nível social muito baixo (trabalhadores, camponeses, desempregados, etc.), no teatro europeu, depois que o naturalismo foi suplantado por outras correntes estéticas (simbolismo, expressionismo, surrealismo, etc.).

As poucas peças aqui analisadas, referentes ao período em questão, foram selecionadas como as mais representativas do que acaba de ser exposto. São também reveladoras de como a condição econômica e social do negro se completava com a marginalização estética a que voltara a estar sujeito.

Um outro tipo de personagem negra eventualmente utilizada na literatura, dramática ou não, e mesmo pelo incipiente cinema brasileiro da época, era decorrente de outra imagem negativa que a escravidão forjara do negro, escravo ou não: o tipo truculento, mal-encarado, facínora mesmo, calcado nos estereótipos criados pelo regime escravocrata para justificar a sua dominação. Em suma, o criminoso, o fora-da-lei, o marginal eram tipos invariavelmente personificados pelo negro ou mulato. Como também mulata (nunca negra) era a mulher de forte apelo sexual, personagem que sempre povoou a literatura e os sonhos de muitos homens brancos.

Esse estado de coisas perduraria por grande parte da primeira metade do século XX, período em que o teatro brasileiro, como já foi dito, estagnou-se em formas estratificadas, não acompanhando, salvo raríssimas exceções, os movimentos estéticos que ocorriam fora do país.

Mesmo quando na década de 1930/40, após o colapso da economia ocidental e a revolução que derrubou a primeira república, com a expansão urbana e o desenvolvimento industrial entre nós, que permitiram "a alguns segmentos da população de cor, sem repercutir na alteração dos estereótipos negativos, nos padrões que regem as relações raciais e sem suscitar um fluxo constante de mobilidade social ascendente no meio negro"¹⁰⁹ incorporarem-se realmente na sociedade de classes, o negro, como indivíduo, como ser humano, não conseguiu tornar-se objeto estético. Isto é, sugerir ao autor tomá-lo como modelo de suas personagens.

A discriminação contra o negro, pois, continuava praticamente em todos os níveis.

O Teatro Experimental do Negro, que "explode" em meados da década de 1940/59, constituiu a primeira tentativa séria de modificar esse estado de coisas. Mas cabe agora analisar em que termos ele se insere na problemática teatral do negro brasileiro.

O primeiro ponto que o TEN abordou foi o que se relacionava com a prática, antiga, de usar atores brancos para viverem, de rosto pintado, personagens negras. "Utilizando o argumento de que os atores negros não te-

riam técnica suficiente para papéis complexos, durante longos anos os atores brancos tiveram o hábito de pintar a cara a fim de interpretarem o sofrimento do negro”,¹¹⁰ os encenadores esqueciam-se, deliberadamente ou não, de que fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial, interpretando importantes textos europeus no fim do século XVII e no século XVIII, conseguindo arrancar aplausos dos espectadores.

De fato, as encenações do TEN só utilizaram atores negros em seus espetáculos. Mas ainda em 1948 na peça de Nelson Rodrigues, *Anjo negro*, segundo Abdias do Nascimento,¹¹¹ um ator branco¹¹² representou o papel do negro Ismael, de tal forma parecia inadmissível que a branca e loura atriz Maria Della Costa contracenasse de fato com um negro, capaz até de esquecer o “seu lugar” e sair pelas ruas da cidade atacando e violentando mulheres brancas...¹¹³

Em 1957, o problema continuava insuperável. *Pedro Mico*, de Antônio Callado, foi interpretado pelo ator branco Milton Moraes. E, no ano seguinte, em *Gimba, presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, um ator branco, Sebastião Campos, interpretou o malandro negro do morro carioca ao lado da alva Maria Della Costa, como a mulata Guiô.

Dez anos depois, 1968, o cinema brasileiro revelou atores negros do porte de Antônio Pitanga (*Barravento*, *Ganga-Zumba*, *A grande cidade*) e Lufza Maranhão (*A grande feira*); estavam em atuação atores como Zóximo Bubul e Milton Gonçalves e a atriz Ruth de Sousa, oriunda do TEN, popularizou-se pelo seu grande papel no filme *Sinhá Moça*, com o qual, por apenas dois votos, perdeu para Katherine Hepburn o prêmio Leão de Ouro do Festival de Veneza. Ainda assim, a televisão apelaria para um branco, Sérgio Cardoso — rosto e mãos pintados de preto — para interpretar o Pai Tomás, na *Cabana*...

Ruth de Sousa, aliás, segundo depoimento por escrito feito à autora deste trabalho, parece ter sido uma exceção entre os atores negros no que diz respeito à sua carreira:

Aos 17 anos, apaixonada pelos filmes e desejando ser atriz, participei da fundação do Teatro Experimental do Negro. Ali, com vários outros jovens negros, que tinham os mesmos sonhos, trabalhamos durante cinco anos, quando fui convidada por Jorge Amado para interpretar um personagem em *Terras do Sem Fim*, numa peça com Os Comediantes. Dali, o livro foi transformado em argumento cinematográfico e fui para o cinema interpretando o mesmo papel que fizera no teatro. Foi assim que começou a minha carreira.

Carreira de fato pontilhada de sucessos e de boas oportunidades: bolsa de estudos da Fundação Rockfeller, que lhe permitiu estudar teatro du-

rante um ano nos Estados Unidos, e vários filmes no Brasil, o que a levou a dizer que:

Com todos os problemas raciais, consegui ter um lugarzinho ao sol. Não é fácil e tenho a consciência de que se não fosse o problema racial que existe camuflado em nosso país, eu teria realizado muito mais. A própria carreira do ator em geral não é nada fácil e sendo ator negro temos que lutar por dois.

Ela ainda menciona os nomes de Milton Gonçalves, Jacyra Silva e Antônio Pitanga entre meia dúzia de atores negros que fizeram uma carreira e com ela conseguiram viver de seu trabalho.

Se, em 1976, a TV Globo ofereceu a Milton Gonçalves um papel de grande importância na novela *Pecado capital*, na qual ele interpreta um psiquiatra negro, segundo o próprio ator “foi preciso transformar dr. Percival, meu personagem, num inacreditável herói, com diplomas de Princeton, Sorbonne e Harvard, para conquistar para ele um mínimo de respeito e credibilidade.”¹¹⁴

Ainda a propósito da televisão, Milton Gonçalves diz que sempre lutou para conseguir papéis cada vez melhores, e hoje, como todos os atores brancos da TV Globo, faz personagens do tipo homem comum. Mas “esses tipos não me caíram do céu. Eu os consegui, é diferente.”¹¹⁵

Quanto ao teatro, ele confessa que, por ter começado a sua carreira profissional no Arena, seu início não foi muito difícil. Bem melhor, aliás, do que de muitos atores negros. E, ironicamente, como diz, a peça que o projetou no teatro tinha o negro como herói: *Arena conta Zumbi*.

Outro ator negro, Gésio Amadeu, apesar da boa carreira desenvolvida na televisão e no teatro, não deixa de reconhecer que enfrentou problemas por causa do preconceito de cor e que, além disso, as oportunidades de papéis importantes para atores negros são bem raras.¹¹⁶

Ao que parece, no Brasil, a televisão e o cinema têm oferecido mais oportunidades para o ator negro que o teatro. Mas não se trata de um procedimento constante, pois, segundo o depoimento pessoal de outro ator negro, Acaiaê, formado pela Escola de Arte Dramática, anexa à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, é comum, ao arbítrio do diretor, da emissora ou do patrocinador do programa, a mudança de uma personagem negra (em geral de pouca importância) em personagem branca, contrariando embora a indicação expressa no texto. E o contrário, embora mais raro, também pode acontecer, segundo o mesmo ator.

Aliás, a prática de mudar de cor da personagem é antiga no teatro dito sério, a não ser, naturalmente, em papéis específicos (quase diria, baseados em estereótipos). Dias Gomes relata,¹¹⁷ em depoimento à autora deste trabalho, que uma peça sua, escrita aos vinte anos, *Doutor Ninguém*, foi

encenada pelo ator Procópio Ferreira, a quem fora oferecida, mas sofrendo uma modificação: a personagem principal, um médico negro, foi transformada em personagem branca, com o acréscimo de uma mãe lavadeira, para manter, segundo Procópio, a intenção do autor, de desmistificar a suposta democracia racial baiana. "O preconceito de cor passou a ser preconceito de casta. Uma bobagem", concluiu Dias Gomes.

E Antônio Callado, em conversa com a autora deste trabalho, também confirmou esta prática, reveladora, no seu entender, de mais uma faceta da discriminação do negro na sociedade brasileira.

O denominador comum de todos os depoimentos de atores negros a propósito da sua profissão é, pois, o reconhecimento da existência de empecilhos para conseguirem triunfar em sua carreira. E estes praticamente se resumem na permanência, velada ou não, do preconceito de cor, que se expressa através da rejeição do negro para qualquer tipo de atuação profissional, até mesmo para a propaganda na televisão, como se depreende de um fato ocorrido em 1975, na elaboração de uma campanha publicitária pela Agência Standard, na qual o consenso de setenta executivos paulistas a que foi submetida, entre outras coisas, decretou: "O modelo lembra personagem de Biafra. Não é conveniente incluir negros em campanhas dirigidas ao público".¹¹⁸

CAPÍTULO 18

A AUTENTICIDADE DO TEATRO POPULAR

A tentativa do TEN para dar autenticidade à presença do negro no teatro brasileiro não conseguiu atingir a totalidade do seu objetivo por vários motivos, como se pode observar do levantamento do assunto até agora feito.

Assinalemos, entre esses motivos, a falta de um verdadeiro embasamento popular de um teatro que pretendia exatamente sensibilizar e aglutinar um estrato social profundamente ligado ao povo, entendido este na cabal acepção da palavra.

Apesar da temática da sua dramaturgia, o TEN foi um teatro eminentemente urbano, isto é, criado no mais diversificado e populoso ambiente do Brasil, como a cidade do Rio de Janeiro do ano de 1944. Mais precisamente, no núcleo da cidade, nem sequer chegando à periferia, isto é, aos subúrbios. A contradição existente na proposta do TEN, parece-nos, partiria exatamente daí. Os elementos da cultura africana e suas variações não teriam sido suficientes para aglutinar indivíduos com experiências de vida diversas, desligadas mesmo entre si, embora comungando, mais ou menos, das mesmas crenças.

A população negra carioca, bastante urbanizada, integrada na sociedade de classes em seus níveis mais baixos, estava na situação que inviabilizava ou dificultava a existência de uma comunidade. A ausência desta leva o indivíduo a isolar-se dentro da coletividade e cultivar e defender interesses pessoais. E isto, aliado ao dado econômico — os baixos salários que dificultam a sobrevivência individual, para não dizer da família — talvez tivessem sido os fatores que levaram o negro a desinteressar-se de um teatro que não recriava as suas experiências de vida na sociedade em que estava integrado.

Uma ou outra peça da dramaturgia para negros chegou a fazê-lo. *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento e *Filhos de santo*, de José de Moraes Pi-

nho, porque seus temas, embora enriquecidos com os elementos da cultura religiosa africana, correspondem, de certo modo, às vivências do negro na sociedade urbana dos brancos. Principalmente *Sortilégio*. Em parte, *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, também recria, num ambiente rural, a experiência que o negro tem do preconceito de cor alimentado pelo branco. Mas certa ênfase no fator religioso pode prejudicar esse enfoque.

Essa base popular que, a nosso ver, faltou ao TEN é a responsável pela maior autenticidade de dois tipos de teatro cultivados mais no Norte e no Nordeste, principalmente na zona rural, mas alcançando também a cidade: o teatro baseado nos folguedos populares, nas suas formas eruditas e não eruditas, de que o Bumba-meu-boi é o maior exemplo, e o teatro de fantoches, o mamulengo, ambos fortemente ligados às experiências de vida de elementos negros da população rural.

Dá a existência e mesmo predominância de personagens negras, perfeitamente integradas nos textos e nos ambientes que eles focalizam.

No Bumba-meu-boi, o mais importante folguedo popular do Brasil, expressão da civilização de caráter agro-pastoril do Nordeste, o boi é o ponto de convergência de todos os incidentes da “brincadeira”. E, havendo boi, há vaqueiros, estes provavelmente negros ou mulatos, descendentes dos escravos que criaram a riqueza agrícola da região, em seus áureos tempos.

Não é de estranhar-se, pois, que dentre as personagens fixas do folguedo, nas suas formas popular e erudita, Bastião e Mateus, auxiliares do Capitão em suas atividades agrárias e pastoris e na guarda do boi, sejam negros. Como também Catirina, “despachada e cantadeira”, reminiscência talvez das antigas escravas das casas-grandes, cujas tarefas, de natureza doméstica, permitiam um relacionamento mais familiar com os senhores. E, por ser negra, não possuía os atrativos sexuais da mulata, não despertava amores nem atraía a atenção masculina.

Mas é o teatro de fantoches, o mamulengo, que expressa melhor a relação branco-negro no Nordeste. A começar por sua origem, popularmente atribuída aos escravos, e pela predominância de personagens também negras, das quais a principal, o vaqueiro Benedito, vive um eterno conflito com o patrão, dono de terras, o Capitão João Redondo, branco, como não podia deixar de ser.

Confronto que, de cada vez, mas não definitivamente, termina com a derrota do Capitão, vencido pela astúcia e valentia do pequenino e frágil Benedito, embora continue mantendo seus privilégios de classe. Final que parece ter o efeito de uma catarse, com a qual os espectadores (e autores também) se purgam do permanente sentimento de impotência e frustração de suas vidas, amesquinhas pelo trabalho duro e mal recompensado, co-

mo se depreende da reação de alegria da platéia, quando vê o Capitão ser surrado por Benedito.

Mas, por outro lado, o mamulengo deixa patente a persistência do preconceito de cor na zona rural do Nordeste, não só por parte da classe dominante (os proprietários de terra), como pela classe média e baixa: o doutor, o delegado, um cabo de polícia, todos xingam constantemente Benedito de negro, sempre acrescentando ao xingamento algum qualificativo pejorativo.

A esse respeito, o título de um dos mamulengos é bem elucidativo: *Você já viu negro prestar?* E é também a fala de um personagem, Porrote, ao chegar num baile, fazendo a pergunta ao Tocador, acrescida de um comentário: “Nenhum, né? É, negro é uma desgraça mesmo, homem!”

A união de uma branca com um negro é também malvista, pelo que se depreende de um dos mamulengos analisados, *O castigo de Baltazar*, este um negro símile de Benedito, mas de mau caráter. A mulher, abandonada por ele, quando de sua volta, observa: “Ah! Papai bem me dizia que eu não desse confiança a negro”.

Nos mamulengos, além de Baltazar, anti-herói-negativo, há outra personagem negra, o Gregório, também sem caráter, desordeiro pelo simples prazer de provocar arruaças no costumeiro baile, ainda que sua presença nele seja permitida.

A persistência do preconceito de cor nos mamulengos é percebida em dois níveis: o da reação do negro contra o tratamento injusto do branco, expresso através do comportamento do vaqueiro Benedito — agressivo, violento e até brutal, mas não provocador (anti-herói de bom caráter, por assim dizer): ele é provocado, impedido de dançar e coberto de injúrias e humilhações por ser preto — e as variações do vaqueiro Benedito, ou seja, Gregório e Baltazar, estes, simplesmente como anti-heróis, tipos de mau caráter mesmo — isto é, brigões, provocadores e maldosos, sem motivo aparente.

Esta dualidade da personagem permite a suposição de que a cor ou origem dos autores dos textos dos mamulengos estaria por trás desses dois tipos de visão do vaqueiro negro. Isto é, autores negros ou mulatos e autores brancos, mas todos simples pessoas do povo, expressariam na criação desses tipos de Benedito as suas próprias convicções ou crenças sobre a negritude como um todo, embora simbolizada no vaqueiro. No caso de autores brancos, compreende-se como a ideologia da classe dominante permeia a classe dominada, inculcando-lhe, às claras ou sutilmente, suas próprias idéias. E, no caso de autores negros ou mulatos, dar-se-ia a contaminação por essas idéias, levando-os a se defenderem como indivíduos, mas não como coletividade.

Benedito, o anti-herói de bom caráter, não aceita e revida as provocações ou proibições ao nível pessoal. Mas não assume a sua cor, nem a defende: “Negro não, respeite”, diz ele num dos mamulengos. É o próprio Benedito, portanto, quem aceita a conceituação dos brancos sobre a negritude.

Assim, não poderíamos considerar Benedito como a síntese de um grupo de indivíduos cuja profissão de vaqueiro os identificaria, independentemente da cor, com todos os habitantes das regiões pastoris dominadas pelos latifundiários, como disse Altimar Alencar Pimentel,¹¹⁹ mas sim de vaqueiros negros vistos de dois ângulos diferentes. Predominaria, então, ainda o preconceito de cor e não a condição social de um determinado grupo de pessoas — preconceito mal combatido pelos que o sofrem e sutilmente estimulado pelos que o alimentam.

Aliás, isso fica mais ou menos patente na análise dos textos dos mamulengos, no que se refere à violenta reação de Benedito, quando o chamam de negro. Já mencionamos a sua fala: “Negro não, respeite” (no mamulengo *Nem solteira, nem casada, nem viúva*). Em um outro mamulengo, *Você já viu negro prestar?*, Benedito, depois de ter dado uma tremenda surra em Porrote, que fizera a pergunta e prosseguira, debochando dele, é chamado de “moreninho” por outra personagem, aparentemente interessado em lisonjeá-lo, por temer, talvez, igual castigo.

A mesma desvalorização da cor negra, comportamento social gerado pela escravidão, está propositadamente registrada no *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. João Grilo admira-se ao ver aparecer na sua frente “um pretinho retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos” (rubrica da peça). E não se contém: “(...) Não lhe faltando com o respeito, não, mas eu pensava que o senhor era menos queimado (...). Falou pouco, mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto”.

Criando um Cristo negro, suscetível de ser tratado com certa irreverência por um pecador de cor branca, Ariano Suassuna confirma a existência do preconceito de cor até nas camadas sociais mais baixas das zonas rurais.

O que se poderia concluir, então, é que, além da persistência do preconceito de cor que os brancos alimentam contra os negros, observa-se também da parte destes a existência do anseio de “embranquecimento”. Tais resquícios da dominação ideológica do branco, fazendo da sua cor o paradigma do que é belo e bom, levaram muitos negros escravos, desamparados e inseguros, a rejeitarem a sua própria imagem.

Dominação que até hoje existe, embora disfarçada, fazendo com que as negras e mulatas ainda alisem o cabelo ou usem peruca e se orgulhem

quando podem encontrar um parceiro branco para seus relacionamentos sexuais; orgulho que aumenta, quando conseguem casar com um branco.

De qualquer modo, porém, a personagem negra insere-se com muita naturalidade no teatro popular do Nordeste, sem necessidade de apelos extras. E encontra eco na platéia atenta e participante, que se reconhece, muitas vezes, nos incidentes focalizados, representativos de uma luta que, de fato, enfrentam contra o dono das terras de onde tiram o seu sustento.

Nesse nível, então, as façanhas de Benedito podem, de fato, independentemente da cor, sintetizar a reação do oprimido contra o opressor.

CAPÍTULO 19

O TEATRO DESCOBRE A VARIADA IDENTIDADE DO HOMEM BRASILEIRO

A década de 1955/1963 marca um período de grandes mudanças no país: embora a estrutura social se mantivesse intocada abria-se caminho para uma tomada de posição em variados setores da vida brasileira.

Não cabe aqui aprofundar o exame da política desenvolvimentista e sua repercussão no mundo das artes — iniciada com Getúlio Vargas no começo dos anos 1950, quando o seu governo voltou-se para os reais interesses do país (nacionalistas), e que continuou com Juscelino Kubitschek. *En passant*, lembraríamos a música, com a Bossa Nova, e mais demoradamente o teatro, quando descobriu a verdadeira e multifacetada identidade do homem brasileiro, que não era apenas a do integrante da classe média baixa ou da classe média alta.

A dramaturgia nordestina foi buscar o brasileiro nos campos calcinados pela seca. O mamulengo, como vimos, colocou frente ao coronel dono de terras a figura do vaqueiro, o assalariado de mais baixo nível, ousando, ainda que no imaginário, uma reação não organizada contra a opressão. Nas grandes cidades do Centro Sul do país o teatro encontrou nas fábricas, nas favelas, nos bastidores dos clubes de futebol interioranos e nos pampas gaúchos as variadas faces daqueles brasileiros, com os quais até então não se preocupara.

Dentre elas, as dos negros e mulatos, encarados, conforme a sensibilidade ou ideologia do autor, na sua forma mais prosaica e humana, ou envoltas naquela atmosfera que as descaracterizava como personagens, para transformá-las em seres míticos e simbólicos.

No primeiro caso estariam autores como Gianfrancesco Guarnieri e Antônio Callado, que inseriram a personagem negra, sem mistificação ou espírito discriminatório, no seu real contexto, evitando, com esse procedi-

mento, um falso retrato da sociedade brasileira. As favelas cariocas acolhem indistintamente negros e brancos, trabalhadores ou malandros, cada um, a seu modo, lutando por melhores condições de vida.

No segundo caso citaríamos Zora Seljan e Waldir Ayala. Em que pese o belo trabalho de pesquisa que ambos fizeram, afastaram-se ou ignoraram a problemática atual do negro brasileiro, preferindo mover-se em terreno que os eximia de assumir uma posição definida a respeito.

Esta preocupação de “humanizar” a personagem negra é uma constante na obra de Antônio Callado, seja Pedro Mico, seja Chica da Silva, seja o velho Pai do Juca e, principalmente na sua última peça, *A revolta da cachaça*, o Ambrósio, cuja história não é calcada na de Grande Otelo, mas faz a gente pensar na possibilidade de um paralelismo entre as duas e sintetiza admiravelmente a problemática do ator negro brasileiro.

Isso porque Antônio Callado sempre buscou na realidade histórica ou não, o modelo de suas personagens, sem preocupar-se com a tonalidade de suas peles, partindo do princípio de que todos são brasileiros, não importa em que tempo e em que espaço. O que não significa, é claro, ter ele abstraído a existência do preconceito de cor. Apenas o denuncia, diretamente, quando necessário (*A revolta da cachaça*) e mostra o quanto é contra, quando escreve peças em que as principais personagens são exatamente as negras. O simples ato de assim distingui-las e a maneira como as faz agir são o testemunho eloquente do seu modo de pensar a esse respeito.

O seu interesse é pelo ser humano, negro ou não, todos sujeitos às contingências da vida, que os fazem sofrer, gozar, rir... e morrer. O filho do Pai do Juca (*Uma rede para Iemanjá*), aquele que era salva-vidas na praia, devia ser um belo rapaz, forte, corajoso, de pele escura e, provavelmente, de cabelo “ruim”, que morreu, não por causa disso, mas porque, movido por um misticismo que não é mais apanágio só dos negros, simplesmente abusou de suas forças procurando ir ao encontro de Iemanjá. E quem conhece o Rio de Janeiro pode perceber o quanto Antônio Callado captou bem esse segmento do painel da vida carioca, em que se sente, ao lado dos mais sofisticados frequentadores dos hotéis e apartamentos de cobertura na praia de Ipanema, a presença dos prosaicos moradores dos morros, todos usufruindo igualmente o belo espaço em que vivem.

Na mesma realidade brasileira, rural ou urbana, também procura Dias Gomes as suas personagens negras. Pois, diz ele num depoimento à autora deste trabalho, “não seria fiel um retrato do nosso povo que omitisse a sua componente negra”. Mas comenta, ao mesmo tempo, que “existem, entretanto, pontos conflitantes sobre a maneira como deve ser encarada a raça negra no palco ou na televisão”.

Provavelmente referia-se às novelas de televisão (principalmente às da

TV Globo), que apresentam algumas vezes personagens negras em boa situação econômica e social, ao invés de papéis de criados, vagabundos, ignorantes, etc. Dias Gomes acredita que isso pode constituir “um retrato profundamente falso de nossa sociedade” e que estamos, assim, “escamoteando a opressão, a discriminação que ainda sofre a raça negra” e justificando a ausência de qualquer tipo de luta “porque a sociedade é perfeitamente justa com os negros”.

Coerente com seu ponto de vista, portanto, Dias Gomes cria suas personagens negras e as insere naturalmente em contextos próprios, na qualidade apenas de seres humanos ocupando determinados espaços na sociedade, não só por terem a pele escura. Ou, mais especificamente, como integrantes da sociedade brasileira em variados estratos e regiões. E, como tal, sujeitos às mesmas contingências da vida que os de pele clara.

Nesse nível estão colocadas principalmente as personagens de *O pagador de promessas*, em que têm mais destaque as personagens negras, mas também em *A invasão*, *A revolução dos beatos* e mesmo em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, na qual as personagens negras são pouco mais que figurantes.

Optando por este caminho, Dias Gomes parece, à primeira vista, desinteressado do problema relacionado com o preconceito de cor sofrido pelo negro, uma vez que não coloca suas personagens na situação de enfrentá-los. Na realidade, como Antônio Callado, o simples fato de criar personagens negras em suas peças, da maneira como o faz, demonstra que ele está acima desse preconceito, considerando como ponto pacífico que a sociedade brasileira é constituída de indivíduos de várias raças e cores.

Nesta linha está também César Vieira, com o seu *O Evangelho segundo Zébedeu* (1971). Pajeú é apenas um bravo e leal companheiro de Antônio Conselheiro, junto de quem luta até a morte para defendê-lo, não importa a cor que tenha. Este é apenas um traço característico da personagem, sem maiores implicações.

Já Vinícius de Moraes, com seu *Orfeu da Conceição* (1956), aparentemente segue o caminho de Agostinho Olavo em *Além do rio*; ambos enegreceram os heróis lendários gregos. Mas se Agostinho Olavo parece não ter tido a intenção de caracterizar a realidade brasileira e sim enriquecer outra versão do famoso mito grego, Vinícius de Moraes não ficou só nisso. Ao ambientar no morro carioca e no período do carnaval a história de Orfeu em busca de Eurídice conseguiu, em parte, caracterizar um segmento da sociedade brasileira dentro do contexto onde se insere.

E, de certa forma, o fato de tornar negras personagens míticas denota uma intenção de valorizar a raça negra. Embora isso, naturalmente, nada tenha a ver com a problemática do negro brasileiro.

E também tem um pouco a ver com isso a peça de Roberto Freire, *Quarto de empregada*, em que, praticamente, num longo diálogo entre a negra Rosa e a branca Suely, procura-se analisar a situação da empregada doméstica, sugerindo que os problemas que elas enfrentam seriam mais sérios no caso de mulheres negras. Mas, sem dúvida, Rosa, a cozinheira negra, sofrida e bondosa criatura, é uma personagem corretamente inserida no contexto certo.

A dramaturgia de Jorge Andrade, com seu caráter específico, nunca usaria a personagem negra por si mesma. E quando a usou em *As confrarias* (1969), seria antes como um veículo de transmissão, um meio pelo qual levantaria o problema do preconceito e a discriminação impostos pelo homem a seus semelhantes, em nome de um pretenso direito não inscrito em nenhum pacto social.

Na Vila Rica de quase final do século XVIII eram estigmatizados o negro e o ator. Tidas como infames a origem racial (cor) e a profissão (ator), chegavam a ser encaradas como uma coisa só: ser ator era ser mulato ou negro, ambas as coisas rejeitadas pela sociedade dos brancos e dos próprios negros, quando se tratava daquela profissão.

O conceito de negritude, assim, é mais importante na peça que a existência de conflitos de personagens negras e mulatas. E a profissão de ator acentua fortemente os motivos que levariam um homem a ser discriminado e mesmo rejeitado até pela Igreja que, pelo menos, reservava aos negros um espaço delimitado: as Irmandades dos Homens de Cor.

A situação básica da peça *As confrarias* resistiu ao tempo, embora já bastante atenuada no que diz respeito à profissão de ator. Um pouco menos no que diz respeito à raça negra. Foi, talvez, o que Jorge Andrade quis dizer, simbolicamente e sem ferir suscetibilidades, numa época em que outros motivos marcavam mais fortemente ainda os que ousavam, como Marta e seu filho José, desafiar a ira e os preceitos dos poderosos.

A controvertida personalidade de Calabar tem inspirado autores desde meados do século passado. Cada um a viu a sua maneira e a concebeu como um herói ou um anti-herói, deixando de lado o fato de que ele era mulato. O problema que realmente importava era como definir o seu comportamento nas guerras holandesas do século XVII: o de traidor, não da terra em que nascera, mas da metrópole que a dominava, ou de alguém que, aceitando a dominação como um fato consumado, considerava ser preferível a dos holandeses. Caso em que deveria ser redefinido o conceito de traição.

Desta última forma pensava Agrário de Menezes quando escreveu o seu *Calabar*, em 1857. Mais abstratamente a pensaram Chico Buarque e Rui Guerra, transcendendo em *Calabar, o elogio da traição* (1973), o con-

ceito em particular, para situá-lo em sua generalidade, mostrando como o comportamento dos implicados nos acontecimentos continham o mesmo aspecto de dubiedade.

Nessa peça, Calabar, apenas evocado e não participante da ação dramática, não configura uma personagem negra a ser analisada. E Henrique Dias, personagem concretamente inserida no texto, sendo negro, é antes um veículo de denúncia — o que o acultramento induzido pela classe dominante branca pode fazer com um grupo étnico por ela considerado inferior. Incorporando os valores da sociedade branca, a personagem Henrique Dias perde a sua identidade como negro, exemplificando, desta forma, uma situação que até hoje perdura.

CAPÍTULO 20

O AUTOR – A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA

O levantamento de uma dramaturgia para negros, apoiado nos textos considerados como os mais expressivos e importantes para o trabalho, permite, parece-nos, encará-la como se desenvolvendo em níveis bem definidos.

O primeiro seria o que se refere às primeiras décadas após a Abolição do Cativoiro, quando o negro, por dois motivos estreitamente interligados, precisava, ou devia, ser pouco lembrado: a vergonha da nação por ter mantido o regime servil por um tempo que excedia o permitido pelos povos ditos civilizados (não esquecer que a Inglaterra, implacável perseguidora dos traficantes de escravos no século XIX, fora campeã deles no século anterior) e o sentimento de culpa não assumido conscientemente, na maioria das vezes, e que só tolerava a criação de personagens negras baseadas naquelas figuras que menos comprometiam a imagem do cativoiro.

~~O segundo, que compreende a vigência do TEN no período após a Segunda Guerra Mundial, marca o começo da procura, por parte do negro, de sua identidade. O negro se volta abertamente para a sua pátria ancestral, revitalizando os valores de sua cultura, num processo que parecia descartar a idéia de brasilidade. O espaço físico onde atuavam as personagens (atores) era o Brasil, mas o que faziam ou sentiam tinha menos a ver com ele...~~

O terceiro nível poderia estar situado na década de 1955/63, período em que se criou a mística do desenvolvimentismo, de autodescobrimento, uma espécie de despertar do gigante adormecido. A dramaturgia brasileira, em plena efervescência, despe a personagem negra de sua origem africana e procura entendê-la como integrada na sociedade de classes, embora em seus últimos escalões. Nessas condições ela desempenha o seu papel, principal ou não, tendo a cor apenas como característica pessoal, mas não como causadora ou agravante de seus conflitos.

Nesta linha, que tem como objetivo pesquisar a realidade brasileira, estão os dramaturgos Gianfrancesco Guarnieri, Antônio Callado, Dias Gomes e nela continuarão, mais tarde, Roberto Freire e César Vieira. Chico Buarque e Rui Guerra usarão a personagem negra para denunciar, de certa forma, os males da aculturação forçada.

Paradoxalmente, naquele período, os dramaturgos cariocas ou residentes no Rio de Janeiro ainda preferiam manter a personagem negra envolta numa atmosfera mítica que a desumanizava e a colocava fora de um tempo e espaço brasileiros (Agostinho Olavo, Waldir Ayala, Zora Seljan).

Nelson Rodrigues fizera mais ou menos o mesmo em 1948 com o seu *Anjo negro*, cuja personagem, o negro Ismael, não sendo mítica, é quase inumana na sua obsessão pela branca Virgínia e vive uma situação mais simbólica que real. Apenas sua profissão (é médico) o integra num contexto social qualquer, que nem sequer precisa ser identificado.

Num outro nível, bem específico, estaria a dramaturgia nordestina ligada ao teatro popular. As personagens negras do Bumba-meu-boi e do mamulengo, apesar de constantes, não deixam de corresponder a uma realidade e revelam, mais do que se poderia pensar, a consciência que seus criadores têm da realidade em que elas se inserem. Se a forma de fazê-lo é ingênua e rudimentar nos mamulengos, nem por isso impede a perfeita comunicação entre palco e platéia.

Já Jorge Andrade focalizou a negritude como um dos elementos que levam o indivíduo a ser discriminado na sociedade dos brancos. Mas não excluiu os negros dentre aqueles que forçam essa discriminação. Suas personagens negras e mulatas na peça *As confrarias* são tão ou mais intransigentes que as brancas e todas elas se unem no cultivo do mesmo tipo de preconceito social, ligado à profissão.

Nesse sentido, pode-se considerar que a peça enfatiza o preconceito social ligado à profissão de ator mais que o próprio preconceito de cor ou racial, embora os dois estivessem intimamente relacionados, na Vila Rica do século XVIII. As personagens negras então reforçariam a denúncia contra o preconceito social (tão forte que até os negros o possuíam), mas não mudariam o rumo dos acontecimentos. E seu comportamento reforçaria também, pelo mesmo motivo, a denúncia contra a falsa piedade religiosa, mostrando que ela não é privativa dos brancos.

Essas considerações nos levam, então, a refletir sobre como e porque dramaturgos criam personagens negras. Pois, afinal, eles, como autores dos textos dramáticos, são os representantes talvez mais categorizados de um dos três elementos que constituem o teatro (os outros dois, o ator e o público).

Basicamente, todo dramaturgo integrado e atento à realidade em que vive, nela busca a inspiração para suas fabulações (ação dramática) e, natu-

ralmente, para a criação de suas personagens.

A medida que essa realidade se modifica e o artista vai sendo conscientizado e afetado por isso, também vai se alterando a sua concepção criadora. E isto é sensível na maneira como a personagem negra, tema que estamos analisando, vai se transformando, acompanhando, de certa forma, a transformação da sociedade brasileira desde as primeiras décadas do século até hoje, embora havendo uma regular defasagem entre os dois processos; ou, em outras palavras, a personagem negra e a sociedade brasileira não mantêm o mesmo ritmo e grau de transformação.

Ainda se pensava a personagem negra na década de 1950/60 em termos de exotismo ou servindo a interesses estéticos. Hoje não se faria mais isso, mas o fato não significa que se tenha desenvolvido um interesse maior por ela, pelas mais variadas razões.

Dias Gomes, por exemplo, no seu depoimento diz que a dramaturgia brasileira não escreve sobre o negro, não por desinteresse por seus problemas, como se poderia julgar: "A razão fundamental é a falta de bons atores negros. E, claro, na raiz dessa deficiência está a opressão sofrida pela raça negra". Com essa declaração ele recoloca a questão na situação dos negros, que impede entre outras coisas, a escolarização e aquisição de um saber especializado (as escolas de arte dramática são insuficientes até para o consumo geral), por parte deles.

Mas, se fosse o caso, o que se poderia dizer da queixa quase generalizada de atores negros, considerando o preconceito de cor o empecilho maior para fazer carreira, até para os que conseguem formar-se por uma escola de arte dramática?

Chegar-se-ia, assim, a uma situação sem saída. Não há bons papéis para negros porque não há — ou há poucos — bons atores negros. Em contrapartida, para que haja bons atores negros é preciso que se lhes dê oportunidades para se desenvolverem. Não as tendo, ou se não lhes foram dadas, eles não conseguirão tornar-se bons atores e, por conseguinte, não terão, também, bons papéis. Isto é, os autores não criarão personagens negras de grande importância para eles.

Uma saída, então, seria o autor simplesmente criar seu texto segundo sua inspiração e deixar ao diretor o encargo de decidir que atores interpretarão as personagens, baseando-se na capacidade artística de cada um e não na sua cor. Afinal, era isso o que se fazia na cena brasileira da segunda metade do século XVIII quando, pela escassez ou desinteresse de atores brancos, os negros interpretavam as grandes personagens dos grandes textos. Só que devidamente mascarados de brancos...¹²⁰

Renata Pallottini, poeta e dramaturga, com doutoramento pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo na área de Artes (teatro), defende um ponto de vista parecido com o de Dias Gomes. Uma

única vez, na sua tese de doutoramento, para a qual escreveu uma peça, *O país do sol*, criou personagens integradas em determinado contexto: a ação envolve relacionamento de imigrantes italianos com negros numa fazenda. Um mau relacionamento, inicialmente; mas à medida que vão se conhecendo melhor e compreendendo o sentido da solidariedade humana, as coisas tendem a melhorar.

A autora admite, também, que não pensara antes em criar personagens negras por achar que há falta de bons atores negros e concorda com Dias Gomes que não seria lícito falsear a realidade brasileira, colocando no palco ou na televisão personagens negras em boa situação econômica e social, porque isso seria escamotear a opressão e a discriminação que pesam sobre os indivíduos de cor. E o fato de representarem papéis de criados, de ignorantes e até mesmo de vagabundos corresponde à real situação dos negros dentro de nossa sociedade. Colocar a coisa de maneira diferente acarretaria prejuízo à luta deles contra a discriminação de que são vítimas. Criar ou não personagens negras, entretanto, é simples questão de oportunidade, finaliza Renata Pallottini.

Ana Maria Amaral, especialista em teatro de animação (bonecos, marionetes) e, eventualmente, autora dos textos, indagada a respeito, respondeu que nunca se tinha dado conta de que não criava personagens negras para seus bonecos. Mas tinha certeza de que não era por preconceito racial ou de cor. Tanto que já criara personagens mulatas, talvez porque a cor, bem mais clara, causava uma impressão melhor.

Nessa resposta poder-se-ia detectar a existência do condicionamento inconsciente que leva o brasileiro branco, de um modo geral, a preferir o mulato ao negro, desde que o mulato já é o produto do processo em marcha que estaria levando o país a um maior embranquecimento em futuro mais distante (a etapa que estamos atravessando seria a da mestiçagem).

A posição de Miroel Silveira foi sempre de apoio à tese de integração do negro na sociedade brasileira, sem restrição, portanto, à criação de personagens negras. Haja visto a sua tentativa de dramatizar o romance de Jorge Amado, *Jubiabá*, na época — década de 1940/50 — em que dirigiu Os Comediantes.

Mas a sua experiência teatral mais recente, a peça constante de seu trabalho para obtenção da Livre-Docência na Área de Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião*, dramatizando a escravidão do negro africano no Brasil, com todo o seu cortejo de miséria, sofrimento e revolta, desindividualiza a personagem negra para tomá-la como coletividade. Além de, naturalmente, valorizar bastante os elementos da cultura religiosa africana e a capoeira. A única personagem mais delineada é a “negrinha jeitosa

e dengosa” Catarina, simbolizando as mucamas por quem muito senhor branco se enrabichou.

E isso nos remete a outra área de reflexão, que é a que diz respeito ao papel da mulata na literatura, dramática ou não, e na poesia brasileira.

As personagens de origem africana na dramaturgia brasileira são predominantemente mulatas, principalmente quando lhes é atribuído algum atrativo sexual, ainda que seus parceiros sejam negros. As exceções seriam as personagens míticas, as que têm pouca importância nos textos ou uma ou outra de maior relevo, como Ifigênia, em *Sortilégio*.

Começando com a mulata *Benvida*, de *A Capital Federal*, vai-se continuando com *Carmen*, de *Terra natal*, assanhada e sensual, ao lado da sonsa pretinha Felisbina.

Em *Sinhá-Moça chorou*, a criada da casa, forra, simplória e desajeitada, é apresentada como negra. O português Alfredo, de *O castagnaro da festa*, como era de esperar-se, seria atraído por Guilhermina, nordestina e mulata.

O TEN não escaparia à regra. Filha, de *Auto da noiva*; Rosa, de *Aruanda*; Lindalva, de *Filhos de santo*; Rita, de *O castigo de Oxalá* e Amália, de *O emparedado* são todas mulatas belas, sensuais e atraentes.

São negras as personagens míticas de Zora Seljan; a Medéia, de *Além do rio*; a Aiala, de *O filho pródigo* e a Catarina, personagem-síntese de *O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião*, de M. Silveira.

No Bumba-meu-boi, Catarina, figura rude e despachada, é negra. Mas é mulata, a linda criatura que seduz o padre do *Auto da mula-do-padre*.

Guiô, capaz de inspirar tão grande amor a dois homens, é a bela mulata de *Gimba*.

Excepcionalmente, ou porque corresponde à realidade, Chica da Silva é negra mesmo e inspira grande paixão em dois homens em *O tesouro de Chica da Silva*.

A porta-estandarte da escola de samba de Dr. Getúlio, sua vida e sua glória, só podia ser pensada como mulata. E a bela amada do negro Orfeu da Conceição é a mulata Eurídice.

Mas é negra a madura, sofrida e bondosa cozinheira Rosa, de *Quarto de empregada*.

José, o filho de Marta em *As confrarias*, também vivia enredado com a bela e sensual mulata Quitéria. E é Quitéria quem ajuda Marta a carregar o filho morto, para enterrá-lo em solo consagrado pela Igreja.

E o último momento de amor de Pajeú, de *O Evangelho segundo Zebedeu*, é gozado nos braços da bela Morena, antes que uma bala certa dê cabo de sua vida.

O que se vê, então, é a continuação de uma prática que vem desde meados do século passado quando a dramaturgia, a serviço de uma causa,

acreditava, provavelmente, sensibilizar mais o leitor/espectador se os sofrimentos e humilhações constantes dos textos fossem infligidos a uma infeliz personagem de pele não muito escura, apesar da origem africana. Enfim, uma mulata, pois a negra pura era malvista e ornada com os piores atributos aos olhos do senhor branco: “negra, esse vil animal, depravada, imoral e lasciva”¹²¹ seriam alguns qualificativos com que eram mimoseadas na vigência do cativo. Em contrapartida, a mulata já era considerada “linda, faceira, mimosa”, como dizia Mello Morais Filho¹²².

Mas negras são todas as personagens masculinas dos textos analisados neste trabalho, até as de pouca importância. E algumas dessas personagens amam apaixonadamente mulheres brancas, fato que já podia ser admitido dramaticamente¹²³, depois da Segunda Guerra Mundial.

Na dramaturgia do TEN pode-se observar como o negro Assur, em *O filho pródigo*, extasia-se e fica fascinado com a beleza da branca Peregrina, seguindo-a, quando ela se vai.

O negro Raimundo apaixona-se e casa com a branca Leonor, que corresponde ao seu amor, não se sabe se com o mesmo tipo de sentimento ou por gratidão, porque ele a salvou da mísera vida que levava, em *O castigo de Oxalá*.

Em *Sortilégio*, o negro Emanuel apaixona-se pela branca Margarida e mata-a por ciúme e desconfiança de que seria realmente correspondido.

João da Cruz, o poeta negro de *O emparedado*, ama a doce Clarinda, que não lhe dedica o mesmo sentimento. É apenas sua amiga.

E Ismael, o médico negro de *Anjo negro*, tem verdadeira obsessão pela branca Virgínia, que sempre o repeliu.

Mas são todos amores infelizes, trágicos, às vezes, como a comprovar a impossibilidade de um relacionamento amoroso normal entre um negro e uma branca. Isto porque “o grupo branco não aceita a idéia de mestiçagem com o negro através da mulher branca”, pois a mulher, na sociedade brasileira, representa a fonte de perpetuação do grupo, um dos fatores fundamentais da família, responsável pela pureza da linhagem. Já o de mulatas com brancos, como se viu, mostrava-se possível, admissível, embora nem sempre com final feliz e geralmente dentro de uma situação extra-conjugal.

A única exceção seria a relação não propriamente de amor entre Pedro Mico e a branca Aparecida, bastante verossímil e realista no contexto em que se dá.

Até as personagens masculinas de menor importância, não envolvidas em nenhuma relação amorosa, são quase sempre negras nos textos analisados.

E isso contrasta sensivelmente com o que acontecia na dramaturgia brasileira do século passado, entre 1838/1888¹²⁵, que deu razoável impor-

tância à personagem negra, isto é, de cor, mas não pura. Tratava-se quase sempre de mulatos pois, como dizia Sílvio Romero, “muitos decantaram as morenas, as moreninhas (...) chegaram até às mulatas (...) Ninguém jamais se lembrou do negro, nem como ente humano, nem como escravo”¹²⁶.

Na década de 1950/60, entretanto, a dramaturgia, pesquisando a realidade brasileira e focalizando-a em suas variadas formas, se deu conta de que o negro estava realmente integrado na sociedade de classes, embora em nível muito baixo. Enfim, nas cidades grandes, pelo menos, ele se proletarizara. Já era possível, como na peça *Eles não usam black-tie*, criar-se uma personagem negra como Bráulio, consciente de seus direitos e deveres de trabalhador.

Isso não significava, entretanto, que o teatro passara a preocupar-se seriamente com o assunto. A década de 1960/70, aliás, foi pouco propícia, de um modo geral, às pesquisas sobre a realidade brasileira, pois a questão social voltara a ser um caso de polícia.

Mas o pequeno lugar que o negro conseguira na vida real ou no faz-de-conta não lhe seria mais arrebatado, ainda que o teatro, para só nos ocuparmos dele, pouco uso fizesse dessa conquista. Findara mesmo a era dos “Pai-João”, das mulatinhas dengosas e dos moleques irresponsáveis, criados para provocarem o riso complacente dos espectadores.

A retomada da pesquisa sobre a realidade brasileira, paralelamente a outros caminhos nos quais o teatro enveredou, constataria o óbvio: existiam negros, não só mulatos, em várias camadas sociais e sobre eles o autor poderia criar suas personagens. Daí a presença de personagens negras e mulatas nos mais variados espaços — a cidade, os morros, a caatinga, junto ao mar — vivendo seus problemas, lutando por uma solução favorável, ou simplesmente integrando um quadro do cotidiano brasileiro que o teatro passaria a focalizar, embora de maneira intermitente, não sistemática.

O que já significava, apesar de tudo, um progresso.

CAPÍTULO 21

O DIRETOR: A DIGNIFICAÇÃO DO AUTOR NEGRO

A situação do negro no Brasil, como temos visto, e, de certa forma, isso parece refletir-se no teatro, está longe de ter atingido um ponto ideal, embora, esperamos, um dia se chegue lá.

O negro ainda procura sua verdadeira identidade, num processo lento e doloroso, em que terá de passar por alguns obstáculos mais ou menos sérios. O primeiro: ele, segundo Otávio Ianni¹²⁷, da CEBRAP, “terá de criticar radicalmente a sua auto-imagem, que foi construída pelo branco”, tarefa que implica tomar uma posição que pode ser entendida como “racista”. E, segundo ainda Otávio Ianni, o negro precisa também aceitar que a chamada “democracia racial” é um mito, a fim de evitar que os brancos propalem “que a atitude de assumir a sua negritude fomentaria o problema racial no país”²⁸.

Mas não se trata de pensar o negro e o mulato separados do branco; mas em um todo no qual o ideal último da democracia racial deverá resultar da atividade histórica do agente realmente revolucionário (...) ela depende também, e provavelmente em escala maior, do êxito do negro e do mulato em superar o branco e vencer o seu compreensivo anseio, que alimentaram no passado e ainda é tão forte, de se converterem em protótipos do superbranco¹²⁹.

Tão forte, mesmo, que ainda se reflete, algumas vezes, no comportamento do negro quando, no teatro, vai representar uma personagem de sua cor.

Fernando Peixoto, diretor, ator e escritor, com vasta experiência teatral, sedimentada nas suas ligações com o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, relata à autora deste trabalho um fato ocorrido no Rio Grande do Sul, seu estado natal, quando estava preparando a montagem da peça *Pedro Mico*, de Antônio Callado. Tivera a sorte de encontrar no meio universitário um belo rapaz negro, de uns vinte anos, estudante de filosofia, que

apresentava todos os requisitos para interpretar o papel-título: a ginga do malandro de morro, a agilidade, a sagacidade, além do *physique du rôle*. Enfim, durante os ensaios, tudo fazia crer que um autêntico malandro do morro, decidido, iria aparecer em cena.

Mas deu-se exatamente o contrário. Ao enfrentar o público no dia da estréia o jovem passou a atuar como se tivesse incorporado as características de um ator branco, inseguro, obrigado a desempenhar o papel do negro e o resultado só podia ser, como foi, lastimável. Embora aparentemente um fato isolado, segundo ainda Fernando Peixoto, nem por isso se pode deixar de pensar que o jovem, talvez inconscientemente, rejeitava a própria cor, querendo aproximar-se do branco, o modelo a ser sempre igualado.

Preferiu, ou foi inconscientemente levado a preferir, condicionado pelo preconceito de cor que, principalmente no Rio Grande do Sul, é muito forte, depreciando os negros de forma mais acintosa que no resto do país, não ostentar em público características (no fundo estereotipadas) que poderiam identificá-lo, realmente, com o tipo social que representava. E assim perdeu a espontaneidade e a naturalidade.

O fato de ter sido o primeiro a usar um ator negro para interpretar Pedro Mico já define a posição de Fernando Peixoto sobre a presença do negro no teatro brasileiro. Mas ele ainda acrescentou, em seu depoimento à autora deste trabalho, que acredita ser o preconceito de cor o fator que mais dificulta a realização profissional do negro em qualquer área de atividade, inclusive a do teatro. E só uma transformação social profunda, a seu ver, poderia, talvez, eliminar o preconceito contra os negros. Por isso, não concorda com a posição de Abdias do Nascimento, quando este acena com a volta às longínquas origens africanas como uma forma de luta eficaz para o negro, ator ou não, vencer as barreiras que impedem ou dificultam a sua mobilidade social.

Enfim, Fernando Peixoto, diretor, ator, um homem atento à realidade nacional, não só regional, deixou claro em seu depoimento a firmeza de suas idéias a respeito da problemática do negro no teatro brasileiro e a certeza de que não usaria atores brancos para interpretar personagens negras, nem para mudar a cor destas e nem para pintar de preto o rosto daqueles.

Aliás, hoje em dia, acreditamos, seria muito difícil encontrar-se um diretor teatral, consciente do significado do seu trabalho, capaz de ter esse tipo de procedimento em relação a atores negros.

Isso ainda acontecia em passado mais ou menos recente. Mas não tão recente assim que já não pudesse estar superado, dada a velocidade com que o mundo está evoluindo. Um Flávio Rangel não encenaria agora *Gimba*, com os atores principais de rosto escurecido pela pintura. Um Paulo

Francis também não o faria, com *Pedro Mico*. E se o fizeram, na década de 1950, teria sido por um ou vários motivos: ausência mesmo de bons atores negros, aceitação passiva da prática usual, sem entrar-lhe no mérito, ou porque ofereceriam ótimos papéis para atores já consagrados, o que garantiria, de antemão, o sucesso dos espetáculos.

Já o mesmo não se poderia dizer de empreendimentos artísticos que sirvam de veículo à propaganda comercial. Nesta, o ideal do “embranquecimento” da raça serve, sem discussão da essência, ao objetivo de encantar e influenciar o possível consumidor, com argumentos destituídos de lógica, muitas vezes, mas expressos através de uma bela figura de loura, de morena e até de queimada de sol, mas sempre de raça branca. Afinal, negro não vende nem consome, como os brancos...

Emílio Fontana, diretor e professor de teatro, com experiência também em cinema, ator formado pela Escola de Arte Dramática ligada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em depoimento pessoal à autora, considera que a não existência de bons papéis para atores negros é resultante de um bloqueio, consciente ou não, do dramaturgo. E existiria, portanto, uma posição ideológica por trás desse comportamento, impedindo que o autor se interesse em criar personagens negras em suas peças.

O que acontece então, segundo Fontana, é que o ator negro, sem possibilidade de atuar profissionalmente, não consegue desenvolver suas potencialidades artísticas. E isso, em parte, justifica a alegação de muito autor: não há bons papéis para atores negros porque não há bons atores negros. Estabelece-se, então, um círculo vicioso, de onde não se sai, omitindo-se a existência de um comportamento ideológico fundamentando o fato: o teatro que temos é um teatro de brancos... e para brancos. Logo, não há lugar para negros.

Como prova de seus argumentos, Fontana lembra o fato de a EAD ter formado pouquíssimos atores negros em seus mais de trinta anos de existência; deles, somente Bené Silva e João Acaiabe conseguiram impor-se, relativamente¹³⁰. A Universidade Federal do Rio de Janeiro teria cancelado o seu curso noturno de teatro o que, aliado à dificuldade de acesso às suas instalações, prejudica ou mesmo impossibilita a frequência de alunos negros desejosos de se formarem em artes cênicas. Pois, trabalhando de dia para sua sobrevivência, só poderiam mesmo, e com sacrifício, estudar de noite.

A própria lei que regulamentou a profissão de ator, obrigando-o ao estudo e formação em escolas específicas, não previu, ou não pensou, no estudante negro, geralmente oriundo das classes mais desvalidas, com possibilidades mínimas de escolarização convencional (ginásio, colégio).

Como diretor teatral (e de cinema também), Emílio Fontana, além de não fazer restrição alguma ao ator negro, aproveita-o, se houver possibilidade, em papéis principais em que não há menção expressa da obrigatoriedade da cor branca da personagem. Como fez com Bené Silva, por exemplo, na peça *Daniel, Daniel, meu século*.

O depoimento de Emílio Fontana colocou em realce o papel do autor na problemática do ator negro brasileiro. E com razão, parece-nos, pois, em última análise, depende dele a existência da personagem que, por sua vez, precisará do ator para dar-lhe vida.

Fausto Fuser, ator, diretor de teatro, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com mestrado em cinema defendido na Polônia, deixou claro em seu depoimento à autora uma posição bastante ampla com relação à presença do negro no teatro brasileiro.

Inicialmente, concordou que, de fato, há poucos atores negros de bom nível. Mas logo acrescentou que isso não significa incompetência ou incapacidade por parte deles. O que lhes falta, na verdade, é aprendizado sistemático, difícil ou mesmo impossível de conseguir, dada a discriminação que pesa sobre eles, como fruto do preconceito de cor, às claras ou disfarçado, ainda existente no Brasil.

Com sua experiência, encenando a peça de Roberto Freire, *Quarto de empregada*, Jacira Sampaio confirma amplamente a tese de que o ator negro, mesmo sem esse tipo de escolaridade, pode mostrar-se tão bem dotado quanto o branco. (Posteriormente, Jacira Sampaio passou-se para a televisão, onde foi aperfeiçoando, bem ou mal, suas qualidades artísticas.)

Fausto Fuser vai mais longe na sua apreciação do assunto. Ele não vê porque um negro ou mulato não possa interpretar uma personagem branca, sem o recurso da pintura, e vice-versa, uma vez que o importante no teatro — arte do faz-de-conta — é a qualidade do intérprete, não a sua origem racial.

Bastaria que o espectador entrasse no jogo do teatro, fazendo abstração daquele detalhe, e passasse a ver no palco apenas um ator representando um papel.

Como teoria pura e simples, nada mais aceitável do que isso. Mas, infelizmente, a teoria se chocaria na atualidade, ao que nos parece, com a existência do condicionamento do espectador de hoje (e do passado também), treinado, por assim dizer, para aceitar o negro no palco só em determinados papéis, aqueles que correspondem à realidade de seus papéis sociais. Fato que levaria autores a só construírem personagens negras nesse contexto e forma, por desejarem manter-se fiéis à realidade brasileira.

Fausto Fuser acrescentou ainda uma observação sobre o aproveitamento que a televisão faz do ator negro, julgando-o bem maior que o do

teatro, embora nem sempre fiel à realidade brasileira. Como seria o caso da TV Globo que, muitas vezes, procura apresentar em suas novelas personagens negras em boa situação financeira e social. E citou como exemplo máximo dessa política o papel de psiquiatra negro, famoso e socialmente bem considerado, interpretado por Milton Gonçalves na novela *Pecado capital*.

CAPÍTULO 22

O CÍRCULO VICIOSO – A SOLUÇÃO POSSÍVEL

Preconceito, discriminação e marginalidade são palavras-chave que sintetizam as declarações e os depoimentos que conseguimos obter direta ou indiretamente de autores, atores negros e diretores teatrais – declarações e depoimentos suficientes, parece-nos, para concluir que, se mais ouvissemos, as diferenças que surgissem não alterariam o sentido básico de todos eles. Aliás, o conteúdo dos textos dramáticos, as montagens teatrais, as entrevistas de atores negros, bem como artigos sobre eles em jornais, revistas e mesas-redondas suprem, muitas vezes, a falta resultante da impossibilidade de ouvi-los pessoalmente. Quanto aos autores, a leitura de um texto dramático diz muito mais, freqüentemente, que as palavras escritas, revelando aspectos não expressos claramente no que foi lançado no papel e induzindo a reflexões mais profundas sobre a obra analisada.

Discriminação e preconceito, valores coercitivos, têm sido responsáveis, em grande parte, pelas dificuldades encontradas pelo homem na sociedade em que vive, para realizar-se em sua profissão ou projeto de vida. Por causa deles, um indivíduo seria obrigado, por assim dizer, a ocupar os últimos lugares de uma escala de prioridades para a satisfação de suas necessidades vitais. E dali lhe é difícil escapar porque está sendo sempre empurrado para trás, a fim de preservar espaço para outros que continuamente querem lhe passar à frente. Situação que poderia ser entendida como de marginalidade desde que o indivíduo não tem fácil acesso, ou quase nenhum, aos bens materiais e culturais que ele mesmo ajuda a criar para usufruto da coletividade.

Quanto à marginalidade propriamente dita, lembraríamos que, embora os preconceitos e a discriminação contra o negro no Brasil, e que o colocam em nível social muito baixo, ele não deixa de estar integrado na sociedade de classes, produzindo e consumindo, não importa em que grau,

dentro, portanto, e não à margem da sociedade. Assim, seria bom acrescentar em que termos se diria que o negro (ou alguém) seria marginalizado. .

Preconceito e discriminação seriam então parte de um processo cuja origem não se situa na atualidade, nem num passado próximo, mas que, na verdade, diz respeito, em maior ou menor grau, a indivíduos de todas as raças e cores, dependendo do contexto em que vivem.

No caso específico do negro brasileiro a origem desse processo remonta ao século XV, com a expansão do mercantilismo, quando a superioridade técnica do branco foi decisiva na dominação de povos africanos julgados incapazes e inferiores, pelo seu tipo de cultura e estágio de desenvolvimento. Com a cooperação, muitas vezes, de chefes tribais, os portugueses conseguiram escravizar populações inteiras para delas se servirem como mão-de-obra barata em seus empreendimentos econômicos em terras brasileiras, a partir do século XVI. Para Beatriz Nascimento, historiadora do Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro, entretanto:

(...) o homem africano vira escravo por ser *homem diferente*. Tendo sido dominado anteriormente, antes do descobrimento, por homens de cor – berberes e judeus palestinos – o português será levado a odiar esse outro homem de cor – o africano negro – que, posteriormente, ele dominará¹³¹.

A Igreja cristã, pelo menos teoricamente, não admitia a escravidão do homem pelo homem. E quando a tolerava, justificava-se com um bem arquitetado argumento: o negro era “um ser entre as fronteiras do paganismo e a animalidade”¹³², incapaz, portanto, de prover adequadamente a subsistência do corpo e da alma. Um ser “escravo por natureza”, inferior, como o definia a ideologia escolástica portuguesa¹³³, e seria mesmo um ato de caridade cristã alguém tomá-lo sob sua proteção, mas com o explícito dever de convertê-lo à verdadeira religião (cristã) e, assim, salvar pelo menos sua alma. Alguém, enfim, a quem se delegaria um poder quase ilimitado dentro de uma relação que se definiria como sendo a do senhor e escravo.

E nesse incrível processo de racionalização sócio-cultural, a relação senhor-escravo tornava-se aos olhos do branco (e da própria Igreja) algo aparentemente até piedoso e justificável. Baseado na pressuposta inferioridade do negro, criava-se contra ele um preconceito “que se tornaria racial por uma contingência das origens biológicas do escravo (e) preenchia uma função racionalizadora. Cabia-lhe legitimar o ilegítimo¹³⁴”.

A discriminação era um requisito institucional da relação senhor-escravo, baseada na condição social de ambos, com a finalidade de distanciar socialmente categorias raciais coexistentes, através de uma ordenação de comportamentos praticamente ritualizados. “Palavras, gestos, roupas,

alojamentos, alimentação, ocupações, recreação, aspirações, direitos e deveres, tudo caiu no âmbito deste processo¹³⁵” que definia a convivência de duas categorias sociais, marcando rigidamente o lugar de cada um na sociedade escravocrata (regra que ainda hoje, às claras ou disfarçadamente, se espera que o negro obedeça, numa demonstração de que “conhece o seu lugar”): “Por trás do *senhor* estava o branco; por trás do *escravo* estava o negro, o mestiço”¹³⁶.

Preconceito e discriminação seriam então instrumentos da dominação do homem sobre o homem, constituindo valores do regime escravocrata transferidos para a época atual, com prejuízos para a ordem moral, jurídica e econômica vigentes e constituiriam um *arcaísmo* dentro da sociedade industrial competitiva; enfim, uma *sobrevivência histórica*¹³⁷.

Otávio Ianni, entretanto, embora admitindo, em termos, a existência desse *arcaísmo*, considera que ele tem um peso relativo no preconceito atual contra o negro numa sociedade como a nossa, onde há desigualdade na distribuição de pessoas¹³⁸. A importância que o item cor adquiriu se relacionaria, antes, com o fato de haver grande população negra no país. O preconceito racial não existiria só nas classes mais elevadas pois é também encontrado entre os operários, que não o criaram, evidentemente. Seria, antes, estimulado pela classe dirigente para reforço de seu domínio sobre a classe operária, através da divisão entre os seus membros. Assim, nesses termos, haveria predominância histórica do problema racial sobre problemas criados pelas classes sociais, que o modo de produção atual tende a manter e a reafirmar. Por isso, “o problema racial tenderá não só a se manter, mas também se agravar, à medida que a industrialização se desenvolve entre nós”¹³⁹. Isto é, o preconceito de cor continuará reforçando os motivos de rebaixamento do negro e do mestiço dentro da sociedade de classes, aparentemente baseado naquela “*sobrevivência histórica*”, mas constituindo, no fundo, uma estratégia de dominação da classe dirigente e de competição nas classes trabalhadoras.

Setoriando este quadro geral vemos o teatro, de certa forma, refletindo essa situação através do comportamento do autor, do diretor teatral e até mesmo do ator.

O autor a refletiria, pelos motivos aqui assinalados e talvez por outros não mencionados, ao mostrar desinteresse em criar personagens negras de bom nível em suas peças, contentando-se, alguns, por fidelidade ao realismo, em apresentá-las apenas em papéis correspondentes aos seus papéis sociais na vida brasileira. E justificam-se, alegando que seria desonesto falsear a nossa realidade, na qual o preconceito de cor discrimina os indivíduos. Entre eles há, entretanto, os que, sem falsear essa realidade, fazem dela um bom motivo para criar personagens negras de grande importância.

O compromisso do artista com a verdade, garantindo-lhe a credibilidade perante o público do presente e do futuro, pode policiar sua liberdade de criação, mas não a cerceia inteiramente.

O diretor teatral sofreria menos a pressão do preconceito porque, não sendo o criador da personagem, pode, segundo a leitura que fizer de um texto dramático, abrir um espaço antes não cogitado para o ator negro. Isto é, aproveitando-o para fazer uma personagem não pensada como negra pelo autor, desde que isso não prejudique o conteúdo da peça. Ou, como desejaria Fausto Fuser, usá-lo como um ator, simplesmente, sem cogitar da cor de sua pele. O que não significa, entretanto, que ele não possa também ser pressionado, direta ou indiretamente, pelo preconceito, seu ou da sociedade, a rejeitar atores negros em suas montagens ainda que para fazer personagens negras. Aliás, como já tem acontecido.

O autor e o diretor, então, seriam intermediários, não agentes da ação coercitiva do preconceito, o que não lhes diminui muito, entretanto, a parte de responsabilidade na problemática do negro no teatro brasileiro. Pois a opção que fizerem, consciente ou inconscientemente, na escolha de um tema ou de um trabalho que corresponderia ao que um público (e até uma crítica), condicionado por uma visão estereotipada da sociedade em que vivemos, esperaria deles, poderia significar a exclusão de uma personagem negra e, conseqüentemente, a de um ator.

E nesse comportamento estaria patente a ação do preconceito de cor, forçando principalmente o autor (e até contra suas convicções pessoais) a discriminar o ator negro, ao negá-lo como personagem. Decisão extremamente importante porque, afinal, é ele o criador da criatura, sem a qual não haveria texto dramático.

Escapariam desse esquema os grupos de vanguarda, os que fazem pesquisas sobre novas formas de arte, por natureza desvinculados de interesses econômicos imediatos e convencionais em seus empreendimentos. E podíamos ainda considerar fora o teatro popular do Nordeste, realizado numa região onde predominariam relações de produção pré-capitalistas, mas em termos, porque nele, embora haja personagens negras importantes, é sensível também a presença do preconceito de cor.

Sintetizando esses aspectos da problemática do negro no teatro brasileiro, que vimos procurando analisar, parece-nos que eles poderiam ser condensados num só item, compreendendo duas constatações de caráter negativo.

“Não há bons papéis para negros porque não há bons atores entre eles”, alegam os autores. “Não há bons papéis para atores negros”, queixam-se os atores.

O problema então se formalizaria nesse nível, com duas colocações conflituosas, porque a segunda parte da queixa dos atores está apenas im-

plícita: “Não há bons papéis para atores negros... porque os autores não os escrevem”.

Estes se justificam, lembrando, acertadamente, a situação do negro na sociedade brasileira, por contingência, talvez, do seu passado na sociedade escravocrata. São eles que mais sofrem o desemprego ou ficam com os piores empregos; que têm menos escolaridade em qualquer nível; menos assistência médica ou sanitária, porque menos habitações condignas; e até menos respeito humano no convívio com pessoas de outra cor e posição social. Fatores que criam, inegavelmente, dificuldades para o seu desenvolvimento em qualquer área de atividades (menos na de criminalidade, acrescentaríamos) e que, reunidos, os prejudicariam no que diz respeito às suas potencialidades artísticas, ou de outra natureza, tornando-os concorrentes fracos para vencerem qualquer tipo de competição no mercado de trabalho. Por exemplo, no do teatro.

A existência do preconceito de cor, lastreando toda essa situação, é tacitamente aceita pelos autores que deixam claro, ainda, dele não compartilharem.

Estas alegações, entretanto, se chocariam com o pensamento dos atores que, ainda assim, já demonstraram sua competência no ramo, alguns até formados por escolas de arte dramática, que continuam à espera dos grandes papéis que teimam em não vir.

Eles culpam por isso, difusa, mas claramente, o preconceito de cor, tão arraigado ainda no país, cujos efeitos os atingem até nessa área de atividade, não importa quais sejam as razões sociais, morais, econômicas, estéticas etc. de sua existência (ou persistência).

O problema então se colocaria num plano de onde não se vê, aparentemente, saída, mas que deixaria entrever, pelo menos, a ineficácia da tentativa de uma solução apenas setorial, isto é, dentro do teatro brasileiro, porque o preconceito e a discriminação prejudicam o negro não só como ator, mas na sua condição de integrante da sociedade brasileira.

Assim, parece-nos, a problemática do negro tanto no geral, como em casos particulares (o teatro, por exemplo), só poderia ser resolvida com transformações estruturais da sociedade, que levassem à eliminação dos obstáculos que dificultam a realização profissional e de projetos de vida de qualquer ser humano, não importa cor ou raça.

Pois “é possível admitir uma sociedade futura em que pessoas serão iguais, porque são todas homem. Num plano individual, me parece razoável exigir igualdade. Mas num plano coletivo, dificilmente se resolverá o problema racial numa sociedade hierarquizada em classes”¹⁴⁰.

Se transformações estruturais da sociedade chegarem mesmo a ocorrer, suprimindo a desigualdade entre seus membros, será então possível ao

negro e ao mulato consolidar e ampliar seu espaço em todas as áreas de suas atividades, inclusive no teatro, pois já estaríamos vivendo num mundo onde a cor ou a condição social não mais dividiriam ou discriminariam os homens.

E, para ser ator, bastar-lhe-ão, como requisitos, apenas talento e perseverança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia geral

- AMARAL, Amadeu. *Letras floridas*. São Paulo, HUCITEC, 1976.
- BASTIDE, Roger. 'Estereótipos de negros através da literatura brasileira'. *Boletim de Sociologia*. São Paulo, FFLCH/USP (3):9-27, 1953. (*Estudos afro-brasileiros* – 3ª série).
- . 'A propósito do Teatro Experimental do Negro'. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro-Testemunhos*. Rio de Janeiro, Edições GDR, 1966.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo, Editora Nacional/EDUSP, 1966.
- BOJUNGA, Cláudio. 'O brasileiro negro, noventa anos depois'. Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1:175-194, 1978.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Ouro, 1969.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, Dominus/EDUSP, 1964.
- . *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- GOULART, Maurício. *A escravidão africana no Brasil*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1975.
- IANNI, Otávio. Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe'. Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1:175-194, 1978.
- IANNI, Otávio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, 2ª ed.
- MALHEIRO, Perdígão. *A escravidão no Brasil*. Petrópolis, Vozes/MEC/INL, 1976.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, s.d.

- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*. São Paulo, Saraiva, s.d. (Coleção Saraiva n.º 62).
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro* (1838 a 1888). São Paulo, Ática, 1982.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares no Brasil*. Rio de Janeiro, Ouro, 1967.
- NASCIMENTO, Abdias do. 'Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial'. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n.º 2, Rio de Janeiro, jul. 1968.
- . Prefácio. In —. et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.
- PRADO, Décio de Almeida. 'Evolução da literatura dramática'. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971, v. 4.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- RANGEL, Flávio. 'Notícia sobre Dias Gomes'. In: *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, v. 1.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Garnier, 1903.
- ROSENFELD, Anatol. 'Literatura e personagem'. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SKIDMORE, Thomas E. 'O negro no Brasil e nos Estados Unidos'. *Revista-Argumento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1:25-45, out., 1973.

OUTRAS FONTES

Depoimentos Pessoais

- Atores: *João Acaiabe*
Ruth de Sousa
- Autores: *Ana Maria Amaral*
Antônio Callado
Renata Pallottini
- Diretores: *Emílio Fontana*
Fausto Fuser
Fernando Peixoto

Depoimentos por Escrito

- Atores: *Ruth de Sousa*
- Autores: *Dias Gomes*

Depoimentos a Jornais

- Atores: *Milton Gonçalves*
Gésio Amadeu

Depoimentos por intermédio de terceiros

- Atores: *Bené Silva*

Textos dramáticos

- ANDRADE, Jorge. 'As confrarias'. In: —. *Marta, A árvore e O relógio*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- AYALA, Waldir. *Chico Rei*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro. MEC/SNT, 1972.
- . 'O dote'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 287:4-25, Cad. n.º 33, set./out. 1955.
- . 'O cordão'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 305:3-15, Cad. n.º 51, set./out. 1958.
- BORBA FILHO, Hermilo. *O auto da mula do padre*. Departamento de Do-

cumentação e Cultura, Recife, Prefeitura Municipal, mimeo.

BUARQUE, Chico & GUERRA, Rui. *Calabar*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

CALLADO, Antônio. *Pedro Mico*. Rio de Janeiro, Ouro, 1970.

—, *O tesouro de Chica da Silva*. Rio de Janeiro, Ouro, 1970.

—, *Uma rede para Iemanjá*. Rio de Janeiro, Ouro, 1970.

—, 'A revolta da cachaça'. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1-8-1982. Folhetim, p. 6-8.

CARDOSO, Lúcio. 'O filho pródigo'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

CRUSOÉ, Romeu. 'O castigo de Oxalá'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, 1961.

FORNARI, Ernani. *Iaiá Boneca*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1938.

—, *Sinhá Moça chorou*. São Paulo, Livraria Martins, 1940.

FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975.

FUSCO, Rosário. 'Auto da noiva'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

GOMES, Dias. 'O pagador de promessas'. In: —, *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

—, 'A invasão'. In: —, *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

—, 'A revolução dos beatos'. In: —, *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

—, 'Doutor Getúlio, sua vida e sua glória'. In: —, *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

GONÇALVES, Paulo. '1830'. In: *Poesia e teatro*. São Paulo, Ed. Cultura, 1943.

GUARNIERI, Gianfrancesco. 'Eles não usam black-tie'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 307 Caderno 53:1-32, jan./jun., 1959.

—, *Gimba, presidente dos valentes*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1973.

MARANHÃO, Heloísa. *Paixão da terra*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1958.

MENDES, Geraldo Cláudio P. 'O compadre funcionário'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

—, 'Remédio pra mulher braba'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

MONTEIRO, Paulo Vitorino. 'O preço do casamento'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

MORAES, Vinícius de. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960. 2ª ed.

NASCIMENTO, Abdias do. 'Sortilégio'. In: —, et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

NASCIMENTO, José Barreto. 'O namorado de dona Pelonha'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

OLAVO, Agostinho. 'Além do rio'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

PEIXOTO, Luiz & BETTENCOURT, Carlos. 'Forrobodó'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, n. 322: Col. Teatral. Cad. 73:1-4, jul./ago., 1971.

PEREIRA, Otacílio. 'Nem solteira, nem casada, nem viúva'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. 'O auto da cobiça'. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, SBAT, 370:40-59, jul./ago., 1969.

PINHO, José de Moraes. 'Filhos de santo'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

RIBEIRO, Joaquim. 'Aruanda'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

RODRIGUES, Nélon. 'Anjo negro'. In: —, *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965, Vol. 1.

SANTOS, Luís Barbosa dos. 'O castigo de Baltasar'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

SELJAN, Zora. 'Oxum Abalô'. In: —. *As três mulheres de Xangô*. Rio de Janeiro, GRD, 1961.

—. 'Iansã'. In: —. *As três mulheres de Xangô*. Rio de Janeiro, GRD, 1961.

—. 'A orelha de Obá'. In: —. *As três mulheres de Xangô*. Rio de Janeiro, GRD, 1961.

—. 'Negrinho do pastoreio'. In: —. *Os negrinhos*. Rio de Janeiro, Ed. Lito-Tipo Guanabara S.A., 1959.

—. 'Negrinha de Iemanjá'. In: —. *Os negrinhos*. Rio de Janeiro, Ed. Lito-Tipo Guanabara S.A., 1959.

—. 'Negrinho das folhas'. In: —. *Os negrinhos*. Rio de Janeiro, Ed. Lito-Tipo Guanabara S.A., 1959.

SILVA, José Lucas. 'O filho que deu na mãe'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

SILVA, Manoel Francisco. 'A morte do Cabo Zé Fincão'. In: PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971.

SILVEIRA, Miroel. 'O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 443:41-60, jul./ago.. 1982.

SILVEIRA, Tasso da. 'O emparedado'. In: NASCIMENTO, Abdias do et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Agir, 1957.

VIANA, Oduvaldo. 'Manhãs de sol'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 319:3-35, Caderno 69, jan./fev., 1961.

—. 'O castagnaro da festa'. *Revista do Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 361:44-64, jan./fev., 1968.

—. 'Terra natal'. In: —. *Teatro de Oduvaldo Viana*. São Paulo, Livraria Teixeira, 1941.

VIEIRA, César. 'O Evangelho segundo Zebedeu'. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, 404:46-67, mar./abr., 1975.

NOTAS

¹MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*, São Paulo, Ática, 1982. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1979.

²SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL, 1960. O autor considera que até 1838 existia teatro feito no Brasil, mas não um teatro nacional que compreendesse autores, atores e prosódia brasileiros. Aquela data marca o início dessa nacionalização, com a criação do drama romântico de Gonçalves de Magalhães e da comédia de costumes de Martins Pena, encenados pela companhia do ator-empresário brasileiro João Caetano, respectivamente: *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* e *O Juiz de Paz na roça*.

³Conclusão da dissertação de mestrado da autora. Cf. MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*, op. cit., p. 197.

⁴Ibid.

⁵Voltou ao mesmo censo, dentro de novos conceitos.

⁶PRADO, Décio de Almeida. 'Evolução da literatura dramática'. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971, Vol. 4.

⁷'Evolução da literatura dramática', loc. cit.

⁸O surgimento do cinema teria contribuído bastante para o desgaste sofrido pelo teatro. Chegou ao Rio de Janeiro em 1896 e logo começou a funcionar. De 1898 a 1901 foram produzidos vários filmes documentários de grande interesse público. Entre 1905 e 1912 houve sensível crescimento da produção cinematográfica brasileira exibida nas 58 salas do Rio de Janeiro e nas 31 salas de São Paulo.

⁹BALAKIAN, Ana. *El Movimiento Simbolista*, Madri, Guadarrama, 1969.

¹⁰*Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, s.d.

¹¹Música, névoa, crepúsculo eram, entre outras expressões, quase sempre presentes ou mencionados nas peças desse gênero.

¹²'Evolução da literatura dramática', loc. cit.

¹³Não chegou a ser encenada no Brasil.

¹⁴Um dos criadores do movimento teatral simbolista na França.

¹⁵Mais tarde, em 1921, Companhia Dramática Nacional, por iniciativa de Itália Fausta e Gomes Cardim, para tornar mais abrangente sua atuação dentro do país. (Cf.

¹⁶ O desenvolvimento do parque industrial, antes estagnado, face à impossibilidade de importação de produtos industrializados de vários tipos.

¹⁷ Outras razões existiram para que o teatro assumisse essa atitude. Uma delas seria o fato de ser uma arte coletiva, baseada numa completa interação de seus participantes, com um produto final de efêmera duração e custo obrigatório, agravado pela sua manutenção. É algo que se realiza “aqui e agora”, renascendo a cada espetáculo. Já os integrantes da Semana cultivavam um tipo de arte (artes plásticas, música, literatura) em que o artista trabalhava sozinho e o produto de seu trabalho permanecia como algo concreto e acabado (um livro, um quadro, uma partitura musical), podendo ser, assim, conservado para a posteridade, ainda que, esteticamente, carecesse de valor.

¹⁸ O nacionalismo foi mesmo a tônica do movimento. Numa das cenas de *Terra natal*, de Oduvaldo Viana, um homem rústico vem anunciar ao dono da fazenda a fancha de um dos operários, que pusera em funcionamento uma máquina importante do engenho, coisa que o engenheiro norte-americano dela encarregado não conseguira executar. A platéia prorrompia em aplausos. Era a confirmação da superioridade do brasileiro sobre o estrangeiro, redimindo a anterior subserviência tão ridicularizada por Martins Pena e França Júnior.

¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. ‘Evolução da literatura dramática’, loc. cit.

²⁰ Id., ibid.

²¹ Escreveu, de parceria com Guilherme de Almeida, duas peças em francês: *Leur âme* e *Mon coeur balance*, dentro do espírito que marcava a obra de autores como Coelho Neto, João do Rio e mesmo Roberto Gomes.

²² As personagens e o tema dessas peças foram objeto de análise da autora na dissertação de mestrado. Cf. MENDES, Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro*, op. cit., pp. 151-167.

²³ Para a análise do tema e das personagens, cf. MENDES, Miriam Garcia, op. cit. pp. 145-149.

²⁴ O sujeito inteligente e astucioso, que vence por meio de expedientes às vezes inescrupulosos; os incrédulos, os parvos, os orgulhosos etc.

²⁵ Oduvaldo Viana, ator, diretor, empresário e crítico de teatro foi, além disso, um dos mais versáteis autores teatrais brasileiros, com uma obra extremamente expressiva e que abordou vários gêneros.

²⁶ CAMPELO, Samuel. *Mulato*, Rio de Janeiro, SBAT, 1935.

²⁷ NASCIMENTO, Abdias do. In: ‘Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial’. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n.º 2, Rio de Janeiro, 1968, p. 199.

²⁸ Id., ibid., p. 197.

²⁹ Palmares.

³⁰ Saint-Hilaire, entre outros.

³¹ O que ocorreu quando o ator João Caetano fundou a sua companhia teatral só com atores brasileiros. A estréia de duas peças marcaria o evento: *O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz na roça*, de Luiz Carlos Martins Pena.

³² Tema da dissertação de mestrado da autora. Cf. MENDES, Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro*, op. cit.

³³ O clima de satisfação e euforia gerado pela notícia do término da guerra quase impossibilitou a estréia do TEN no dia marcado, pelos imprevistos que provocou.

³⁴ NASCIMENTO, Abdias do. ‘Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial’, loc. cit.

³⁵ Id., ibid. p. 209.

³⁶ NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

³⁷ Id., ibid.

³⁸ Rosário Fusco, mineiro, nascido em julho de 1910, poeta e dramaturgo, conhecido por seu espírito irreverente e demolidor, integrante do movimento literário cujo expoente foi a famosa revista de Cataguases, *Verde*.

³⁹ Lúcio Cardoso (Curvelo, MG, 1913-Rio de Janeiro, 1968). Romancista de nome consagrado (*Crônica da casa assassinada*, sua obra mais conhecida, foi tema de filme) e também dramaturgo. Sua peça de estréia, *O escravo*, foi encenada pelo grupo Os Comediantes.

⁴⁰ Criou, ainda, com Lúcio Cardoso, o Teatro de Câmara e dirigiu o Teatro Nacional de Comédia. Sua peça de estréia, *Mensagem sem rumo*, foi encenada pelo Teatro de Câmara.

⁴¹ Nelson Rodrigues, falecido há pouco tempo (1980), autor de extensa obra dramática, foi também romancista e cronista, tendo começado sua carreira como jornalista. Um dos mais controvertidos autores nacionais, considerado muitas vezes um “autor maldito”, capaz de chocar e irritar um público mais conservador, tinha o reconhecimento e a admiração dos artistas e intelectuais, pela qualidade de sua obra teatral.

⁴² Joaquim Ribeiro, carioca, filho de João Ribeiro, herdou do pai o gosto pelo estudo do negro, sendo, além disso, folclorista bastante conhecido. Escreveu ainda as peças: *Os deuses de ferro* e *Iemanjá*.

⁴³ José de Moraes Pinho, autor (Pernambuco, 1921) interessado na criação de um teatro regional, aproveitando as lendas, tradições, costumes e geografia humana de sua terra natal.

⁴⁴ Romeu Crusoé, pernambucano, nasceu às margens do São Francisco, em 1915. Romancista e dramaturgo, escreveu também para o rádio e TV.

⁴⁵ Tasso da Silveira, paranaense, radicado no Rio de Janeiro, poeta, ensaísta e dramaturgo.

⁴⁶ Sobre o TBC, ver: GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

⁴⁷ A dissertação de mestrado da profa. Elza Cunha di Vincenzo, sob o título, *O teatro social de Gianfrancesco Guarnieri*, defendida na ECA-USP, esclarece bastante sobre o desenvolvimento do Teatro de Arena, estreitamente ligado à carreira do autor Guarnieri.

⁴⁸ Antônio Callado é jornalista, romancista e dramaturgo, exercendo com grande brilho essas atividades.

⁴⁹ RANGEL, Flávio. 'Notícia sobre Dias Gomes'. In: —, *Teatro de Dias Gomes*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1972, Vol. 1, p. 124.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 123.

⁵¹ Zora Seljan, estudiosa também da cultura indígena brasileira.

⁵² SELJAN, Zora. *Os negrinhos*, Rio de Janeiro, Ed. Lito-Tipo Guanabara S.A., 1959.

⁵³ Id., *ibid.*

⁵⁴ SELJAN, Zora. *As três mulheres de Xangô*, Rio de Janeiro, Edições GRD, 1961, 2ª ed.

⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 17.

⁵⁶ *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1969, Vol. 2, p. 274.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ 'Literatura e personagem'. In: CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969.

⁵⁹ AYALA, Waldir. *Chico Rei*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

⁶⁰ *Orfeu da Conceição*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, 2ª ed.

⁶¹ FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada*, Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1973.

⁶² ANDRADE, Jorge. 'As confrarias'. In: —, *Marta, A árvore e O relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

⁶³ In: *Revista de Teatro*, São Paulo, SBAT, nº 404, março/abril, 1975.

⁶⁴ LIMA, Jorge de. *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

⁶⁵ BORBA FILHO, Hermilo. 'Teatro popular em Pernambuco'. *Revista Dionysos*, Rio de Janeiro (17), jul. 1969, p. 58.

⁶⁶ "O folgado brasileiro de maior significação estética e social". ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*, apud CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1969, Vol. 2, p. 304.

⁶⁷ CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, op. cit., p. 298.

⁶⁸ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1932, p. 447 e ss., apud BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*, São Paulo, Ed. Nacional/USP, 1966, p. 68.

⁶⁹ Id., *ibid.*
(Bonifrates, do latim, *Bonus frater*, boneco de engonço.)

⁷⁰ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*, op. cit., p. 85.

⁷¹ Id., *ibid.* pp. 90-94.

⁷² OBRY, Olga. 'Mamulengo', in *Argumentos*, Rio de Janeiro, 1948. apud BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*, op. cit., p. 108.

⁷³ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*, op. cit., p. 144. (Há, entretanto, personagens de menor importância, que podem ser brancas ou negras.)

⁷⁴ *O mundo mágico do João Redondo*, Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1971. A comparação nos parece duvidosa. O capitão-do-mato era um assalariado, trabalhando para quem lhe pagasse os serviços e nunca atingiria a situação e o *status* do latifundiário nordestino.

⁷⁵ PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*, op. cit.

⁷⁶ Id., *ibid.*

⁷⁷ *O mundo mágico do João Redondo*, op. cit.

⁷⁸ FERNANDES, Florestan, *A integração do negro na sociedade de classes*, São Paulo, Dominus Ed.-EDUSP, 1965, Vol. I, p. 1.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 197.

⁸⁰ O negro escravo era criatura subumana, inferior, dependente, bruto etc., um ser cuja possibilidade de sobrevivência resultava da responsabilidade assumida generosamente pelo branco.

⁸¹ A posição social era praticamente uma decorrência da cor do indivíduo: negro ou mestiço era quase sempre escravo. Finda a escravidão — o negro, abandonado e marginalizado —, a cor da pele continuaria a indicar a posição social.

⁸² O grifo é nosso.

⁸³ As duas peças em que denunciava o regime escravista, *Liberato* e *O escravocrata*, além de muitos artigos em jornais.

⁸⁴ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*, op. cit., p. 194.

⁸⁵ Depoimento de José Correia Leite, um de seus fundadores, ao jornal *A Folha de S. Paulo (Folhetim)*, São Paulo, 14-5-1978.

⁸⁶ NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1975, pp. 161-162.

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 69.

⁸⁸ Id., *ibid.*

⁸⁹ *Auto da noiva*.

⁹⁰ *O escravocrata*, peça de Artur Azevedo, aborda o assunto.

⁹¹ NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*, op. cit., p. 124.

⁹² FANON, Frantz. 'Black skin, white masks', apud NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*, op. cit., p. 125.

⁹³ NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*, op. cit.

⁹⁴ O autor, entretanto, é casado com uma norte-americana branca e loura.

⁹⁵ CRUSOE, Romeu. *O castigo de Oxalá*.

⁹⁶ BASTIDE, Roger. 'A propósito do Teatro Experimental do Negro'. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro — Testemunhos*, Rio de Janeiro, Ed. GRD, 1966, p. 100.

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 99.

⁹⁸ NASCIMENTO, Abdias do. In: *Teatro Experimental do Negro — Testemunhos*,

Rio de Janeiro, Ed. GRD, 1966, p. 11.

⁹⁹ Como ator característico, atuando nos clássicos papéis estereotipados, o negro sempre estivera.

¹⁰⁰ BASTIDE, Roger. 'A propósito do Teatro Experimental do Negro', loc. cit.

¹⁰¹ FERNANDES, Florestan. 'O teatro negro'. In: *O negro no mundo dos brancos*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972, p. 196.

¹⁰² Id., *ibid.*

¹⁰³ Id., *ibid.*, p. 195.

¹⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 97.

¹⁰⁵ BOJUNGA, Cláudio. 'O brasileiro negro noventa anos depois'. In: Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.º 1, Rio de Janeiro, 1978, p. 175.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 176.

¹⁰⁷ Id., *ibid.*

¹⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 180.

¹⁰⁹ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*, op. cit., p. 48.

¹¹⁰ BOJUNGA, Cláudio. 'O brasileiro negro noventa anos depois', loc. cit., p. 184.

¹¹¹ NASCIMENTO, Abdias do. 'Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial'. Revista *Civilização Brasileira*. Caderno Especial, n.º 2, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 205.

¹¹² Graça Melo.

¹¹³ NASCIMENTO, Abdias do, loc. cit.

¹¹⁴ BOJUNGA, Cláudio. 'O brasileiro negro noventa anos depois', loc. cit.

¹¹⁵ Cf. *Folha de S. Paulo* (sup. Folha Ilustrada), São Paulo, 13-9-1978, p. 29.

¹¹⁶ Cf. *Folha de S. Paulo*, loc. cit.

¹¹⁷ Dias Gomes, baiano, radicado no Rio de Janeiro, um dos grandes nomes da dramaturgia nacional, com larga experiência em novelas de televisão.

¹¹⁸ BOJUNGA, Cláudio. 'O brasileiro negro noventa anos depois', loc. cit., p. 181.

¹¹⁹ Cf. *O mundo mágico do João Redondo*, op. cit., p. 7.

¹²⁰ Era prática comum na época a representação de personagens negras por atores brancos, com o rosto clareado pela pintura. Mas o fato tinha o sentido de remediar uma situação criada pelo despreço e até mesmo desprezo com que era vista a profissão de ator—profissão que dificilmente um branco abraçaria na época. Assim, como o que existia era uma dramaturgia de brancos e havia pouquíssimos atores brancos, apelava-se para o recurso de pintar o rosto de atores negros ou mulatos. Prática que persistiu neste século em certos espetáculos circenses, quando personagens brancas eram interpretadas por atores negros ou mulatos, de rosto pintado. Benjamin de Oliveira, um dos grandes nomes da tradição circense, no começo do século, foi um dos que utilizaram este recurso.

¹²¹ BASTIDE, Roger. 'Estereótipos de negros através da literatura brasileira'. *Boletim de sociologia*, São Paulo, FFLCH/USP, (3):18, 1953. (*Estudos afro-brasileiros*, 3.^a série.)

¹²² *Festas e tradições populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1967.

¹²³ No passado, apenas um autor, Artur Azevedo, na peça *O escravocrata* (1882), abordou o relacionamento sexual entre uma branca e o escravo mulato, união da qual resultou um filho.

¹²⁴ IANNI, Otávio. *Raças e classes sociais no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1972, p. 126.

¹²⁵ Cf. MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*, op. cit.

¹²⁶ Cf. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, 1903, pp. 362-363.

¹²⁷ Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe'. In: Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.º 1, Rio de Janeiro, 1978, p. 199.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*, op. cit., p. 283.

¹³⁰ Bené Silva interpretou Judas em *Jesus Cristo, Superstar*, e João Acaiabe personificou o Cristo negro na peça *Auto da compadecida*, papéis importantes na carreira de ambos.

¹³¹ Seria este um dado ideológico novo a ser acrescentado ao estudo das origens do preconceito, conforme declara Beatriz Nascimento em: Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe'. Revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, loc. cit., p. 195.

¹³² FERNANDES, Florestan. 'A persistência do passado'. In: *O negro no mundo dos brancos*, op. cit., p. 97.

¹³³ OLIVEIRA, Eduardo de. Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe', loc. cit., p. 195.

¹³⁴ FERNANDES, Florestan. 'A persistência do passado'. In: *O negro no mundo dos brancos*, op. cit., p. 97.

¹³⁵ Id. ibid., p. 98.

¹³⁶ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*, op. cit.

¹³⁷ Id., ibid.

¹³⁸ Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe', loc. cit.

¹³⁹ IANNI, Otávio. Mesa-redonda sobre o tema 'raça e classe', loc. cit.

¹⁴⁰ Id., ibid., p. 204.